

نِزْوَ

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

● أوركسترا الموسيقى السيمفونية العمانية
المتحف الوطني في السلطنة ● التصوير الضوئي
في عُمان ● اضاءات من الشعر العماني ● الاستعارة
والترجمة ● مذكرات زوجة دويستوفسكي
روايات غسان كنفاني ● حوارات مع بول ريكور ،
برهان غليون ، كارلوس فونتس ● واقرأ : السياب
وأدونيس ، هيدغر ، بول تسيلان ، لوركا ، بريشت ،
أرابال ، تادوش كونتور.. وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨ م - ربيع الأول ١٤١٩ هـ





▲ عدسة المصور عبدالرحمن الهنائي، سلطنة عمان.

► لوحة الغلاف من معرض إبداع ووداع الذي أقامته الجمعية العمانية للفنون التشكيلية تخليداً للذكرى
الفنان العماني الراحل حسين بن محمد الشيخ أبوبكر (١٩٦٨ - ١٩٩٧).

إهداء 2006

الدكتور / محمود أمين العالم
القاهرة

نيزكا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

دوريات إهداء

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨م
الموافق ربيع الأول ١٤١٩هـ

رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدى

رئيس التحرير

سيف الرجبى

منسق التحرير

طالب المعمرى

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي : ١١٧ الوادى الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (يمكن للأغنيى فى الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالى : مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

ص.ب ٣٠٠٢ روى - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان، هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٢٨٦، فاكس : ٧٩٠٥٢٣

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨ - نزوى

الصناعة اللفظية الثقيلة

أصبح موصوماً بالقدَم والتقليدية وأصبح موضع مزادة وتعال حتى مَن ما زالوا يخطون خطواتهم الأولى كتابة وتفكيراً وحياة. هكذا ببساطة القلم اللفظي السَّيَال، يتم سحق السابقين في الزمن والابداع تحت سطوة ذلك الوهم المتراكم الذي أصبح إرثاً ومنطقاً للأجيال التي تولد مع كل عقد، في الغاء بعضها والبدا في التأسيس المؤغل في بياضه وفراغه عن السابق والمتحقق على مر الأزمنة البعيدة والقريبة. كل جيل ضحية لاحقه والعجلة تدور في سعارها اللفظي.



يضح المشهد العربي بالترجييعات والترديدات التي أصبحت في موضع الشعار وربما المثل السائر من فرط تكرارها وأصبحت محور أسئلة الصحافة المائجة في أكثر من قطر عربي وربما الاقطار كلها، فهي صاحبة الارث المشترك في اللغة والتاريخ والجغرافيا والحضارة الغاربة التي أفضى بها الزمان إلى ما هي عليه ومن البداء أن تكون كذلك في تقمصاتها واستيhamاتها الفنية والثقافية.

أصبحت الساحة تموج بتلك المياه الضحلة لنثار المفاهيم والمصطلحات، التي أخذت تجل محل الحقيقة الابداعية، والتي أبشرت من تاريخها وسياقاتها حيث تلقنها اللفظيون مرغمينها على أوضاع ثقافة تفارقها في أكثر من جهة ومناخ وتكوين.

بداءة لا يعني هذا عدم سفر المفهوم والمعرفة عن مكان إلى آخر ومن تربة إلى غيرها بل يعني في الصميم ويعني الترجيع والتطبيق العشوائيين، خاصة حين

لا ينجو الخطاب الثقافي - الفني مما اقترفته السياسة بوجهاتها اللفظية المختلفة، على ما أخذت في الوطن العربي والعالم الثالث، لا ينجو من تلك الصناعة اللفظية ونبرتها الصاخبة، وبما انجزته وتوارثته في هذا المجال مشكلة تقاليد وتراكمات يركن إليها الخلف بعد السلف، حتى ولو كان هذا الخلف طامحاً إلى اجتراح الاختلاف للسائد وعناصره الفنية والتعبيرية المهيمنة، فهو في نزوعه هذا لا يتجشم عناء التجربة والبحث والسؤال بالمعنى الحقيقي، حتى ولو توسل بهكذا منحنى وذهب بعيداً في تبني نبرة التجريب والهدم والافتراق عن أشباح خصومه الذين عفا عليهم الزمن وتجاوزتهم الوقائع والبرؤى، فهو واقع في قلب هذا الركاس اللفظي، الشعاري الجاهل، الذي يظن أنه يخوض معركته ضده، كولة وجور ومبر بقاء. فالصناعة اللفظية الجاهزة، كما في السياسة، ينبوع تحليلات ورؤى، يذهب ادعاؤها في الادب حد التأسيس على غير مثال ونموذج، مذاهب شتى من غير أن تكلف نفسها أي دخول في مختبر الوقائع والزمن والتاريخ، تاريخ البشر الذين تدعي تمثيلهم ابداعياً والتعبير عن اشكالاتهم المختلفة المنازع والجهات.

نحن أمام حالات أفرزتها منطلقات تفكير وتهويمات واحدة وإن ادعت التحارب والاختلاف لاحقاً، مجانية الوقائع والتاريخ والتحليق في فضاء التجريد اللفظي، هي السمة الجوهرية لها. بمعنى آخر أن الكثير من دعاة التجديد الجذري في اللغة والرؤية وتجاوز السلف الفكري والابداعي الذي مهما كان قريباً في الزمن وطبيعة الانتاج والتوجه،

تأتي المسألة كحدة فعل لغضب مشروع لكنه غير موفق على صعد المعرفة والابداع ويكون أول ضحاياه أولئك الذين لا يمتلكون أبسط حصانة وتجربة حياة وثقافة، فينشقون وراء البريق السرابي لتلك المفاهيم والمصطلحات في استهلاك ما ينضج به سطحها وبعض الثروجات المتعالة «الغاضة» التي تندرج في سياق الصناعة اللفظية التي تخرق وتسود أوجه الحياة العربية بعد أن أصبحت رافعا تستقل انجازات الصورة بمختلف سبلها لحشودها اللفظية في ترويع بضائعها وتزويق الكارثة.



ضحايا بريئون أحيانا، أولئك الذين يدفع بهم خواء الحياة والعطالة إلى استهلاك سلوك وقيم ليست في أقل تقدير، على أبسط علاقة بسياق حياتهم المادي والروحي مثل ذلك القاص الذي فاجأنا ذات مرة في الشام قادما من إحدى بلدان الخليج، يمكن أن يصدف من بلد آخر، وقد ارتدى ملابس رثة منقصة سلوكا بوهيميا متصعكا، رغم الظروف المختلفة على الأقل من هذه الناحية، نجده في تفاصيل تصرفاته وحركاته أشبه بممثل رديء في فيلم من أفلام الترسو. وفي المنحى نفسه من السهل أن نجد في أي بلد عربي من لم يكتب البدايات وربما ما زال يحلم بها، لا يرضى بأقل من أحداث جسام مثل موت التاريخ والأسماء الكبيرة وانتهيار الايديولوجيات وانقلاب المفاهيم، طبيعة كاملة من الكلام المنقخ والسعار اللفظي.

ليست التجربة هنا محل خلاف أو حتى شك لكن افتعالها على هذا النحو المضحك المؤذي، كصدى تجارب ومفاهيم، من غير وعي أصيل بمكرها وانقلاب تأثيرها المعاكس، لا تبطل أهميتها فحسب وإنما تصبح مضحكة وقائلة.

هنا مكن رعبها الفارق الذي يربض بصور مختلفة، على الحياة العربية، التي تتوزع بين ذاكرة الموتى التي تحاول إدارة دقة التاريخ والواقع الحي عنوة وقسرا بما يعني ذلك من افرازات تطرف في الفكر والسلوك. أو استعادة حداسة «الأخر» ورؤاه بخدائرها من غير وعي نقدي، بما يعني من

تشوهات وحفر عميقة في الفكر والسلوك أيضا. لحظتان تنقسمان الماضي، ماضي «الأخر» وماضي الذات الوطنية والقومية لحظتان مهما نشب الصراع والتحارب بينهما، يقفان على المكان المشترك، إلغاء ومجافاة الزمن والوقائع والكائن المندرج حتما في هذا الإطار.



الصناعة اللفظية حين تسود أوجه الحياة، تعبير لا ينقصه الوضوح، عن خواء هذه الحياة والأفكار، فيدل من أن يوجد فكر وأدب حقيقيان يوجد محترفون أذكاء في صناعة الأبنية اللفظية الخالية من الفحوى والدلالة وترويجها وتعميمها.. في النقد والأدب يمارس هؤلاء المحترفون اللعبة بمقوماتها وعناصرها موهمين مريديهم بذلك الطقوس الأسطوري الصعب الذي يحوم حوله المريد من غير قدرة النفاذ إلى أعماقه ودلالاته المترسبة في القام أو. في الأعالى المتفافيزيقية التي لا يصلها إلا شيوخ اللعبة، فيقع المريد في التردد اللفظي والترجيع الفارغ الذي هو في واقع الحال دين أساذته الذين لا عمق لهم إلا الصناعة اللفظية التي تبدأ من اللغة الخالية من الروح والوجود وتنتهي بها.

هكذا سوّقت مفاهيم تحت يافطات مضللة «كالبنيوية» التي تحولت عربيا إلى ملاعب تنقارع فيها الألفاظ والكليشيات والمصطلحات من غير وصول يذكر إلى استشفاف روح النص وأعماقه وهكذا «ما بعد الحداثة» التي تدور رحاها عند المريدين الآن مفصلين نصوصا وكتابات على ما وصلهم من فئات تلك المفاهيم التي أفرزتها صيرورة الحضارة الغربية ومساراتها وشروطها.. وهكذا تتدمر مواهب وملاح إبداع محتمل في جلبة هذا الغبار اللفظي المغربي.

ربما من جهة أخرى كانت ردود الفعل التي يواجه بها النازعون نحو التجديد كسياق طبيعي في أي كتابة من قبل «الرافضة» وهم في أحيان كثيرة من أولي الحداثة والتجديد في مرحلة، يغري برود الفعل العنيفة التي تصل حد الفلتان. فاولئك الذين يتوهمون حجب الشرعية والاعتراف، بلغة

المؤسسات الدولية، يكابرون في زمن مختلف وفي مناطق تنهار وتنبني باستمرار في أرض الكتابة. وكان الأحرى بهم أن يتبينوا الحقيقي من الزائف والأصيل من الدعي، الذي أخذت تجرفه رمال السجلات اللفظية.. وهو ما تفعله بعض الوجوه الإبداعية والنقدية من أعمار ومناطق مختلفة.



تمضي الحياة العربية مثقلة بإرثها اللفظي وتركته الثقيلة، الذي أخذ يحتل المشهد أكثر فأكثر مدعوما باكتشافات الحضارات الأخرى وأخذت مساحة الصدق والعفوية والطفولة، تضيق وتقلص، في نمط الحياة والكتابة، وأصبح الإنسان الحقيقي لا محالة يعيش اغترابه الساحق أمام المشهد الكاسح للكذب والادعاء.. حشود من الأقنعة تحتل الحلبة.. والتشابه الحض في عناصر المشهد البشري والفكري هو الهدف. لا مجال لشبهة التمايز والاختلاف.. وليكن ذلك في إطار الحتمية الصارمة لقوانين المشهد ذاته. والصناعة اللفظية والاعلامية وتعميم قيمها وأنماطها أفقت وسيلة لتحقيق هذا التعامي وهذا الالتباس للإبداع. والادب الذي نشير إليه في هذه العجالة واقع بوعي أو بدونه في هذه الفخاخ المنتشرة على المستوى الكوني.



في حومة هذا السعار اللفظي وترجيحاته والتبني السيء والقاصر للأفكار والمفاهيم والرؤى، ومحاولة إقصاء التجربة البشرية عبر عصاب النقل والمسح تكفيها نظرة سريعة لما آلت إليه أفكار وإبداعات الكثير من المدارس والاتجاهات والشخصيات الكبيرة في التاريخ البشري، كيف مرغت في وحل ذلك الوعي وبترت عن سياقاتها ومقاصدها بقسوة وجهل: من مفكرتي سوسيلوجيا الاقتصاد الأوروبي ونتائج بنيانه وعناصره وتشابكاته التي وصلت طوراً معقداً في التاريخ (ماركس وإنجلز) حيث حوّلوا بقدرة العرافة والسحر، في مناطق بالغة البساطة والعشائرية والتخلف، إلى نبين يقودان تلك المجتمعات إلى الفردائيس الأرضية عبر خطاب طفولي مثل طورا من الصناعة اللفظية الثقيلة، قاد إلى مذابح وصدّامات، وكأنما الخطاب القبلي، المذهبي القابع في العقل الباطن لا يكفي بل بحاجة إلى النجدة والسند من خطابات مختلفة حتماً، بصورة جذرية.

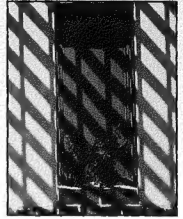
وليست الاتجاهات الأخرى بأحسن حالا. وعلى مستوى الأدب والثقافة يضج المشهد العربي بالتمثل السيء والنهب أحيانا؛ على هذا النحو أخذت الصوفية بكل مكابذاتها الروحية ورؤاها العميقة ولاحقا السوربالية والوجودية وقبلهما الدادائية ولم يسلم المتنبي والمعري ورامبو والقائمة لا حد لها: مهما تنكبت الادعاءات وجهات مختلفة ماضيا وحاضرا، تظل سمة التمثل السيء عند البعض وعملية النهب والمسح الذي يتعرض لها الكبار في مرايا صغارهم الادعاء هي المشترك بينهم وغير أجيال مختلفة كتابة وسلوكا..

ليس هناك تأثر ولا «قراءة». هذه المسألة إن كانت أحيانا تمضي على محور المراهقة الفكرية والحياتية وبما يشبه إنهار الاكتشاف الأول وبراءته، فهي بشكل أساسي، عند آخرين بلغوا سن الرشد نمط تفكير ومكانة وتسلق شهرة.. وأحيانا استهسال الامور مهما كانت في العمق، جديتها وصرامتها، ومكابذاتها اللامحدودة، مثل الحياة السهلة التي تنزل على أصحابها من غير أبسط معاناة ولا سعي مؤلم مثل الذي عرفته البشرية في معيشتها: حياة جاهزة ومُعطاة سلفاً.

القِلة التي ذهبت الى المعنى العميق للقراءة كهاجس وجود ومصير، كون الكتابة هي إعادة قراءة عميقة للنصوص والثقافات المختلفة، كما للحياة والوجود بمختلف تجلياته وأشكاله.

المحتويات

- ٦ **استطلاع :**
أوركسترا الموسيقى السيمفونية العمانية : طالب المعري - المتحف الوطني، مسافر زاده التاريخ : أشرف أبو اليزيد
- ١٧ **دراسات :**
تحسين النص عند السياب وأدونيس : شريل داغر - نظرات جديدة في الاستعارة والترجمة : عبادة الحرامي - في ترجمة العنوان : ابن عبادة الأخضر - روايات المنفى العراقي : فاطمة المحسن - روايات غسان كنفاني في نص القاريء : نبيل سليمان - معاطلات التأويل عند مؤنس الرزاز : محسن جاسم الموسوي - تفسير هيدغر لهولدرلين : ترجمة سعيد الغانمي - أخفاقات التحليل النفسي : تركي علي الربيعو - أدب الرحلة إلى العالم الآخر : سيد خميس - الأيديولوجيا، المصطلح الشائك : عبادة الكندي - المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية : شريف رزق.
- ١١٢ **مسرح :**
الأداء المسرحي ورفقاؤه : ترجمة عبدالحليم المسعودي.
- ١٢٥ **موسيقى :**
جماليات الصوت والتعبير الموسيقي : سعيد توفيق.
- ١٤١ **سينما :**
هتشكوك وتروفيو في حوار سينمائي : بتدر عبدالحamid.
- ١٤٧ **فن تشكيلي :**
سيد سعد الدين - ناصر عراق - العزف بريشة الضوء : نزوى.
- ١٥٥ **لغويات :**
حوار مع بول ريكور : ترجمة سامح فكري - حوار مع برهان غليون : محمد دارود.
- ١٦٥ **شعر :**
قصائد بول تسيلان : ترجمة خالد المعالي - من ديوان التمايرت، لوركا : ترجمة عبدالسلام مصباح - حجر الجنون : فرناندو أربال : ترجمة حكمت الحاج - قصائد عشق يابانية : ترجمة عبدالكريم الحكني - شعر من أفغانستان : أحمد فرحات - ليحدث كل هذا : حمدة خميس - قصائد : إلياس لحد - قصائد : باسم المرعي - شرح في مقدمة الريح : زهران القاسمي - رجل غائب : أحمد زرزور - تهيدة لوداع الغرفة : أشرف العناني - شتاء النقاد : عقيل عباس علي - قصائد : باسل عبادة الكلاوي - في حزن لا يشبه غيره : بديعة كشغري.
- ١٩٧ **نصوص :**
نشأ، واسبوتين : ترجمة أشرف الصباغ - القاهرة : خليل النعيمي - جذع النخلة : بهيجة حسين - كهف الفراشات : إبراهيم فرغلي - حياة أخرى : خالد العزري - الظل الكبير / في ليلة واحدة : طاهرة اللواتي - قصص المسافرين : منتصر القفاش - النوارس : عبدالصمد حسن - جريان الحكاية : علي الصوافي - منكرات زوجة دوستوفيسكي : خيرى الضامن.
- ٢٣٢ **علوم :**
المخاطر الزلزالية : جمال أبو ديب.
- ٢٣٦ **مناهبات :**
رمزية الجنس عند محمد الأشعري : محمد أسليم - مسرح بريشت : رياض عصمت - الحركة السوربالية في مصر : بشير السباعي - النكوص الحضاري : كرم شلبي - حوار كارلوس فونتنس : سميرة المنسي - مخيلة الماء في أحوال العاشق : منار فتح الباب - الصوفية الشعرية في صالون القراميدي : عادل أبو طالب - مجموعة اللون البني : يحيى بن سلام المنري - تجربة أسرة كتاب القصة : م.ع - جسر مسرحي يربط بين عمان والغرب : عبدالمجيد شكر - نادي السيدات في البحرين : خالد البسام.
- ٢٥٨ **أضواء من الشعر العماني :**
ابن دريد ، الحبسي ، اللواح الخروصي : هلال الحجري



ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء .



الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية

الموسيقى ظاهرة قديمة ارتبط بها الإنسان منذ الأزل وقد تغيرت أوجه علاقتها بالكائن البشري في حالاته المتعددة زمانياً ومكانياً .. من البساطة في تكوينها إلى المعقدة التي نسمعها في نهاية قرننا الحالي.

إذن الموسيقى وجود، سواء كانت خالصة لذاتها أو متوافقة ومتوائمة مع غيرها كالصوت.

لهذا فالموسيقى لها حضورها الأثر والمؤثر وما تعكسه من تأثير واضح حتى على الأجنّة في بطون أمهاتهم خير دليل. فهي في الذاكرة الشعبية (غذاء الروح) ونحن في الشرق يقترب عندنا التمازج كثيراً ما بين الموسيقى الخالصة، وهنا قول حول هذه الموسيقى، أو تلك المصحوبة بصوت وكلمات، فالكلمة هي الصوت، هي الموسيقى .. غنائية تمتد من تلك الهمسات للطبيعة والكائن البشري إلى الشعر الذي هو ديوان العرب.

هذه الغنائية شكلت في مستوى زمني طويل أحد الأسس الرئيسية، الركن الأعلى لمثلث الشعر العربي. وبذلك أصبحت نائقتنا عبر قرون الكلمة الحلوة ثم يتولدها ثانياً : الصوت الموسيقي، فالحديث عن الموسيقى حديث لا ينتهي فهو عذب، شيق، انفعال، ملامسة للجسد والروح.

طالب المعمري



● حياة صوت ... دراسة وأداء موسيقي رائع. ● أول أوركسترا في عُمان والجزيرة العربية.

الألات الموسيقية والتلقين والتدريس واستغلال وسائط التكنولوجيا في اكساب الدارسين الطرق الحديثة بالاستفادة القصوى من المعارف المصاحبة لها.

إن تكوين فرقة أوركسترا متخصصة ورغبتها بدماء جديدة من الشباب والشابات سنة بعد سنة ليس بالأمر السهل، لكنه دليل إرادة ورغبة محبة صادقة تتواءم مع حاجة المجتمع وما وصل إليه من تطور.

كما أن أساليب السماع الموسيقي السيمفوني (الهارموني) هو أصعب كما ذكرنا أنواع الموسيقى وأكثرها تعقيداً وتشابكاً خصوصاً حينما نعرف أن ظاهرة الموسيقى «الكلاسيكية» بكليتها هي جديدة علينا كعمانيين. لكنها ظاهرة بدأت تلمس طريقها في المكان العماني من ثلاث طرق:

لهذا سنتطرق في استطلاعنا هذا إلى إنشاء فرقة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية. فهدف الاستطلاع بالأساس التركيز على أهمية الفرقة الأوركسترالية حضورها ووجودها. فهي أول فرقة أوركسترالية في سلطنة عمان وأيضاً كونها أول فرقة لموسيقى كلاسيكية في الجزيرة العربية وهذه الظاهرة تستحق الدراسة، من جوانبها العديدة، متمثلة في مستوياتها المعرفية، والفنية، والذوقية وما يصحبها من ملامسة حقيقية للإبداع المعرفي وخلق جيل من الشباب والشابات يهتمون ويدرسون هذا النوع من الموسيقى الصعبة والمعقدة والتي أصبحت اليوم في ظل تعقيدات الحياة لا غنى عنها لكل محب للصفاء والسماع النقي، الهادئ والمعبر، بالاستفادة من كافة التطورات التي شهدتها نهاية القرن العشرين على مستويات صناعة

١ - دور المذياع والتلفاز (F.M) في نقل الحفلات السيمفونية صوتا وصورة ومقاطع من الكونشرتوهات، والتعريف بها والتعريف بأهم العازقين والمبدعين العالميين.

٢ - استضافة الفرق الموسيقية السيمفونية وتوسيع دائرة الاهتمام والحضور.

٣ - إنشاء الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية التي سنتحدث عنها بشكل مفصل لاحقا. ودور هذه في تأطير شباب وشابات يدرسون ويهتمون بهذا الشكل الموسيقي. كما تساهم الأوركسترا في خلق

بنية وبيئة محلية تهتم بهذه الموسيقى السيمفونية. فالفرق



الموسيقى السيمفونية تعتمد بالاساس على التوافق الصوتي

(الهارموني) الذي هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة^(١).

وبما أن الهارموني علم، فهو يحتاج كأي علم إلى مكان يدرس فيه ويتعلم فيه الدارسون أساليب المعرفة. وبما أنه حديث علينا فهو صعب ويحتاج إلى التخصص والموهبة والقدرة على التركيز، وتمييز الأصوات وتداخلها فهو ابتكار لم تعرفه أوروبا حتى القرن التاسع الميلادي وشهد ثورته الحقيقية في القرنين السابع والثامن عشر الميلادي^(٢).

ورغم متابعتي للموسيقى الكلاسيكية وما يطرح في بالي من أسئلة حول قدرة الأفراد العاديين على سماعها والتقاط مدلولاتها فإنه من الصعوبة بمكان الاجابة السهلة حول ذلك الادراك. لهذا فالموسيقى في كنفها وخباياها منغلقة نسبيا إلا لدى المتعمقين فيها. وهذه الدراية والمحبة بها راجع إلى الناقثة الرفيعة وهي أيضا تكتسب بالمتابعة والمثابرة على السماع والقراءة والحب.. الحب الحقيقي لهذا النوع من الموسيقى.

نشأة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية

لقد كان للاهتمام السامي لحضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم بموسيقى الأوركسترا السيمفونية الأثر الكبير في نشأة النواة الأولى للأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية عام ١٩٨٥ حيث بدأ الحرس السلطاني العماني ببثورة هذا الاهتمام إلى حيز الوجود منذ ذلك الحين وتأسيس نواة الأوركسترا الأولى المعززة بعدد من العازقين العمانيين في تجربة جريئة كلها ثقة وإقدام.

لقد جاء المشروع مميزا منذ البداية. لأنه هدف إلى تقديم الموسيقى الغربية الكلاسيكية في بلاد لم تعهدها من قبل. واقتصر الالتحاق بالأوركسترا على العمانيين وحدهم. كما اقتصر مجال الخبرات الأجنبية على التدريس فقط، وكان القرار الحكيم بأن تشق الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية طريقها على أرض السلطنة. وليس في أي دولة أجنبية أخرى ضمانا لبقاء العازقين في محيطهم العائلي.

ولم يكن اختيار العازقين عن طريق المنح الدراسية - كما في أماكن أخرى - بل اشترط فيهم توافر المهارات

النمو المطرد في الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية خلال السنوات التالية، كما زاد الإقبال عليها، وتعد السلطنة إحدى الدول القلائل في العالم التي تحيي ضيوفها المتميزين بتقديم حفلات حية من الموسيقى السيمفونية.

وبحلول عام ١٩٩٣م انتقلت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية إلى مبناها الفخم الذي شيد خصيصاً لها في إحدى ضواحي مسقط، وخلال مسيرة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية، حرصت على استضافة الشخصيات المرموقة من قادة الأوركسترا ومشاهير العزف المنفرد من أمثال: كريستوفر إيدي، وهوارد

التقنية إلى جانب المعارف الموسيقية، ويتم الاختيار من منطلق إمكانية تنمية المهارات الموسيقية لديهم عن طريق الجهد الهائل المبذول من العازفين والمعلمين جميعاً لكسب المزيد من القدرات التقنية والنظرية والموسيقية وإطلاق ما هو كامن لديهم مما يتطلبه تكوين العازف الأوركسترا.

يتم قبول الطلبة ما بين سن الثامنة والرابعة عشر ليتم توزيعهم بعد ذلك على الفصول الدراسية حسب إمكانيات كل طالب ومدى استيعابه لمواد المنهج الدراسي.

وتتلقى العناصر الصغيرة من أفراد الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية من خلال البرنامج الأكاديمي الموحد باللغة الانجليزية دروساً مكثفة وحيثما تتوافر لدى هذه العناصر المهارات الأساسية يتم إلحاقهم بالتدريب على الأوركسترا حيث تعتبر الدروس العملية والانضباط هما الأسس التي يبني عليها مسار الطلبة الوظيفي في مرحلة لاحقة.

وتعد المرحلة الابتدائية هي المرحلة الأولى من الدراسة بالأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية أو المرحلة الأساسية، ثم المرحلة المتوسطة ويمكن أن ينهي الطالب هذه المراحل خلال أربع سنوات، ثم المرحلة المتقدمة يليها الدبلوم وبعد استكمال المرحلة الدراسية يتم منح الطالب شهادات معترف بها دولياً وهي (البيسك والانترميديت) والانتريميديت كما أن هناك دراسة تخصصية يمكن أن يقوم بها الطالب بعد حصوله على شهادة المتوسط (انتريميديت) وهي (ادفانس والدبلوم) وذلك حسب رغبة الطالب.

وقد قدمت الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية حفلها الافتتاحي في أول يوليو ١٩٨٧ أي بعد عام واحد من التدريب المكامل، وتبعه تقديم أول حفل في يوليو عام ١٩٨٨م، وكلا الحفليين حظيا بتشريف حضرة صاحب الجلالة السلطان المعظم، وكان ذلك بقاعة عمان الفخمة بفتدق قصر الستان بمسقط، وجاء نجاح الحفليين حافزاً هائلاً للثقة بالنفس وفي المستقبل الواعد ويأتي ضمن أنشطة الأوركسترا تقديم عدد من الحفلات الحية في كل عام تتضمن عزف روائع الأعمال الكلاسيكية للمرة الأولى وهي تمثل إسهامها إيجابياً يضاف إلى العديد من الأنشطة الثقافية الأخرى.

وكان العازفون في البداية من الذكور، ثم انضمت إليهم مجموعة من الطالبات في نوفمبر ١٩٨٨، واستمر



شيلي، وتيموثي رينش، ومارتن ونتر، وديميتري الكيسيف، والكسندر باليه، وتاسمين ليتل، وغيرهم.

وتضم الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية حالياً (٨٥ عازفاً)، وبالإمكان تشكيل مجموعات نوعية منهم على مستوى فرق موسيقى الحجرة أو على شكل مجموعات للوترات أو النحاسيات أو آلات النفخ أو الايقاع في مرونة كبيرة، حيث ساعد ذلك كثيراً على تقديم مختلف المعزوقات في الحفلات التي اقتضتها المناسبات ويدرس الشباب العازفون بالأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية - إلى جانب الموسيقى - برنامجاً أكاديمياً يشمل التربية الإسلامية واللغة العربية

أوركسترا الحجره من عشرة عازفين الى أربعين عازفاً .
ويأتي بعد هذه المجموعة الأوركسترا السيمفوني وهي
المجموعة الكاملة والتي تقوم بأحياء الحفلات والمناسبات
الكبيرة، يلي ذلك مجموعة مساهل كثيرا على عازلي
الأوركسترا من الشباب العمانيين تقديم الأداء الجيد في
بيتة مألوفة. ففي شهر مارس الماضي كان لمشاركة
الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية في مهرجان
دبي للتسوق وإقامتها حفلتين الأولى خاصة
والثانية عامة بمركز دبي للمعارض أول
مشاركة تعريف وإظهار وأشهار للفرقة خارج
السلطنة وبذلك دشنت هاتان الحفلاتان الظهور
العلمي لمشاركات أخرى لدول الخليج والوطن
العربي وبعض الدول الأوروبية رغم أنه سبق
للفرقة أن شاركت بحفلات خاصة في بعض
الدول الأوروبية كمدينة سالزبورج
بألمانيا مسقط رأس الفنان موزارت،
والى جانب مشاركتها في المناسبات
الوطنية وتقديم معزوفاتها لروائع
الموسيقى الكلاسيكية أمام
الشخصيات الهامة التي تزور السلطنة
مستمر بواقع ٥ الى ٦ حفلات في الشهر
وتستعد الأوركسترا لتلبية دعوة
الحكومة الفرنسية للعرض بأحد أشهر
مسارحها الباريسية والذي يتسع لأربعة
آلاف شخص داخل القاعة والفني شخص
خارجها.

الآن تبين أهمية دور
الأوركسترا السيمفونية
السلطانية العمانية
لدورها المنوط بالعزف
الموسيقي الراقي والرائع
وكذلك دورها الأكاديمي في
تخريج أجيال المستقبل .. هؤلاء الذين يلقى على
عاتقهم النهوض والاهتمام بالثقافة الموسيقي العالمي
والرفع من الذائقة السماعية وتعميم فائدة الاستفادة
والإفادة.

وكم فرحت عندما زرتهم في مقرهم الرائع الهاديء
والمنزل كالموسيقى وهي تخلق بنا في سموات حضورها
الوارف الظلال زرت كافة أقسام الدراسة وختمت زيارتي

والانجليزية والرياضيات والعلوم، وبعد أن يتلقوا
المبادئ الأساسية يتلحقون بالأوركسترا كعازفين تحت
التدريب، حيث يتم وضع الأساس لحياتهم المستقبلية ،
ويبلغ عدد الأفراد الذين هم تحت التدريب حالياً ثلاثين
فرداً. أول حفل لهم في مارس الماضي ١٩٩٨ م. بينما التحق
بالأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية هذا العام اثنا
عشر طالباً مستجداً.

ويتم تقييم الطلاب عن طريق قياس قدراتهم
وذلك بتقديمهم للاختبارات التي يجريها اتحاد
الدراسة الملكية للموسيقى، وقد اجتاز معظم
أفراد الأوركسترا اختبارات المرحلة الثامنة،
وهي أرقى المراحل، بينما حصل العديد منهم
على شهادة المستوى المتقدم، إضافة الى
خمس من العازفين المتفرغين للدراسة
حالياً بدورة في لندن بالكلية الملكية
للموسيقى للحصول على الدبلوم.

وعلى صعيد الانجازات بالأوركسترا
السيمفونية السلطانية العمانية منذ
انشائها فقد استطاعت أن تخلق
وتخرج الى الوجود كواثر عمانية
فنية وأعادة حيث يتضح ذلك من
خلال المشاركات بالحفلات
الفنية التي تقيمها الأوركسترا
على مدار العام ومدى مقدرة
العازفين العمانيين على التأقلم
مع هذه الآلات الحساسة..
وليس ذلك بحسب بل
الانسجام التام مع
المقطوعات العالمية لكبار
الموسيقيين العالميين.

وعلى امتداد مسيرتها الفنية منذ
نشأتها عام ١٩٨٥ شهدت الأوركسترا
السيمفونية السلطانية العمانية تقدماً ملموساً في الكم
والكيف فقد وصل عدد العازفين لهذا العام الدراسي الى ٨٥
عازفاً تم من خلال هذا العدد تشكيل أوركسترا الحجره،
وهم أرقى مستوى في الأوركسترا يتم اختيارهم للعزف في
أوركسترا الحجره في هدوء تام للملوك والرؤساء، كما
جرت العادة المتبعة على مدى العصور.. ويتراوح عدد





دول العالم ومنها بالطبع سلطنة عمان وكل بلد مشارك يحاول أو يجتهد بأن يعرض من تراثه ما أمكن ، ما أثارني في هذا المعرض الدولي هو الجناح الألماني... أحببته وكنت أكتب تغطية فعاليات المعرض فيه. لم أهتم بتفاصيل الجناح ولا غيره من الأجنحة، لا تهمني الجدران ولا التكنولوجيا. ميزة الجناح الألماني... الموسيقى. لقد عللوا مسرحاً رومانياً يضم ٢٠٠ فرد تقريباً أو أكثر وأتوا بفرقة أوركسترا من ميونخ ببافاريا وكما هو معروف فالبافاريون يمثلون الأجسام الكلاسيكسيين ويمتلكون نسبة لا بأس بها من العنجهية والاعتداد بالنفس.

تضم فرقة الأوركسترا ما يقرب من ٣٠ عازفاً معظمهم في سن الشباب حيث يحمل عدد منهم البيانو الضخم مثل ما يحملون قطعة خشب صغيرة ويبدون في تشكيلتهم كحالة جنود مطيعين لوساوس مجهولة. وبإشارة من المايسترو العلامق يتحرك هدير النغم قاطعاً بحدثه ضوضاء أبعد مسافة يصل إليها طوق الصوت الموسيقي مشبكاً بسياجه الأسر حداثات أذان المتجمهرين والعابرين.

صمت استثنائي تنساب معه جنازات اللحظات وكونشرتو يخرج الفرد من كبوته المخبئة ليخلق بعضاً من ديباب الحركة في أجسامنا وقد أعياها تعب الاصغاء.

الهوامش

١ - د. سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي دراسة منشورة في هذا العدد من مجلة «نوى».

٢ - د. سعيد توفيق : مصدر سابق.

للقاعة الكبرى فوجدت ما يقرب من ٣٥ عازفاً يتدربون على عزف مقطوعة جديدة سيشاركون فيها في حفلهم العمومي القادم في شهر يونيو ٩٨ خلال يومين متتاليين بفندق قصر البستان. إن وجود طلبة الأوركسترا السيمفونية السلطانية العمانية خلف تلك الآلات الموسيقية المتعددة وأثبات جدارتهم في العزف على هذه الآلات له دلالة ومعان كبيرة فهو علامة واضحة على حرص العمانيين على الخوض في شتى المجالات والاعتماد على الذات.

إن الموسيقى متجاوزة للمكان الجغرافي ومخرقة أزماننا سريعة لاهة، خالقة لنفسها حضورها المميز. الغواية بعينها. تسمع الموسيقى كمن يسمع صوت البحر لا أحد يدعي خصوصية خاصة، ملك للسمع والحواس.

وفي وصفه الرائع لابداعات موزارت يشير هيرمان هيسه «طلاوة فنان رحل في سن مبكرة».

رحل موزارت ميكاً بصوته الفجائي ويده تقطر لحناً في غرفته الباردة. لكنه لم يرحل فهو معنا خالد بإبداعاته التي لا تنسى وجنونه لحظة قيادة الأوركسترا في سالزبورج وفيينا. رحل لكن الموسيقى لا ترحل. وكم تعلق لودفيج الثاني المسمى «الكبير» ذلك الأمير البافاري بالمبدع الموسيقي فانجر فوقه له كل ما يحتاج له بحب غامض.

الشيء بالشيء يذكر.. كنت معوضاً صحفياً لتغطية فعاليات أكسيو ٩٢ بمدينة أشبيلية الأندلسية. وكان هذا المعرض الدولي ظاهرة فريدة من نوعه شاركت فيه كل





أولت وزارة التراث القومي
والثقافة في سلطنة عمان، عناية
بالقمة بإنشاء المتاحف
وتجديدها، ويأتي المتحف
الوطني في روي، أحد أحياء مدينة
مسقط، شاهداً على هذا الاهتمام
الذي يعكس رؤية حضارية تقرأ
الماضي وهي تستشرف المستقبل.

المتحف مسافر زاده التاريخ! الوطني

في سياق التاريخ، يؤد المتحف على دوره الحضاري في حياة
الشعوب المتحف هو آلة الزمن الأسطورية التي تسيح بك عالمة
الى عصور أو مئات خلقت من السنين، توغل في الماضي، وتنهل من
التراث، لترصد الحاضر بآيات ولحاح، اختصتها من الزمن لتعيش
الزمن بقلب مرفق، ينبض بالحياة، حياة الأسلاف
ومثل سبيكة تتراكم عليها قرات العبدن القليس، لتتوزان قيمتها
لنسانى ليلة المتحف يوماً بعد يوم، وهو ضيفاً ليعاد
سيفورا جديدة، بين نموذج لثقافة قديم، أو عدة حروب عاشت
انتصاراً، أو وسام يخلد صاحبه أو حل انذاتت بها امرأة ملوحة،
أو رسالة تحكي تاريخاً، فالمتحف هو الذاكرة، والذاكرة هي
من صناد الحياة ورصيدنا الأبقى

أشرف أبو اليزيد

رسالة أول

وأول ما يطالع الزائر في المتحف الوطني، ويدخل قاعة الرئيسية، نسخة من الرسالة التي بعث بها الرسول ﷺ لأهل عمان يدعوهم للإسلام، مع تعداد من أدوات الكتابة القديمة كالكتف والحبرة والمحفظة.

ولأن الكتابة كانت البداية، فإن تلك الرسالة هي أول

الممالك

عقرون كما

ويحتفل المتحف الوطني هذا العام بمرور ٢٠ سنة على انشائه، وقد عرف في السابق باسم متحف السيد نادر بسقط، وانتقل إلى مقره الحالي في روي بمبنى المكتبة الإسلامية عام ١٩٨٨. يطلق عليه هذا الاسم

خلف الملاحين

واسم القلعة بالقرن الشرع بسقط

تعداد من السفن العمانية - منذ الملاحين العمانيين وقد

عرفت عمان صناعة السفن منذ أقدم الأزمنة، فالروايات القديمة تحدثنا عن أول اتصال بين الجزء الجنوبي الشرقي من شبه الجزيرة العربية وبلاد ما بين النهرين في عهد السومريين القدماء، فقد أطلقوا على اسم (عمان) في تلك الوقت الذي يعني أرض السفن أو ميناء السفن.

وإذا جانب شهرة أهل عمان في صناعة السفن، فقد نشطوا كبحّالين ماهرة صعدوا إلى سواحل الخليج والهند الهندي وجنوب شرق آسيا وشرق إفريقيا.

وقد اشتهرت بعض المدن العمانية بصناعة السفن مثل مجاز وحيدر ومطرح.

وكان العمانيون في سابق الأزمنة يتعمون في صنع السفن التقليدية السائدة في صناعتها في الحيلة الهندي.

إن كانت السفن تجرر بالآليات وتشد ولا تسمى بالساعة الحديديّة وأما الأخشاب المستخدمة وكانت



أسمعة على صدر التاريخ

لشاح الفيني العيني، والفن الذي كان يطلب من الهند وفي الوقت الحاضر تصنع السفن من الألواح الخشبية التي تثبت بالسامور الحديدية بدلاً من الخبال ولا يزال الأهالي يستخدمون نفس الأدوات القديمة لصناعة السفن.

ومن أنواع السفن العمانية (الغنية) ومختلفتها تشبه سفن (البيضا) ولها ٣٠-٤٠ راية بيضاء خضراء، ثلاثة صواري، حمولتها تتراوح بين ١٠-٣٠ طن وكانت تستخدم في التجارة (اليوم)، وتعتبر بمثابة سفن قديمة القائمة على زاوية ٤٥° حمولتها تتراوح بين ١٠-٢٠ طن، وكانت تستخدم لنقل البضائع والركاب. (والسنيوق) وهي المقدمة المنخفضة المحفورة ذات الشكل المنحني والمؤخرة العالية - حمولتها تتراوح بين ٢٠-١٥ طنًا، وكان يستخدم في السابق كركب لسيّد اللؤلؤ، أما الآن فيستخدم في الشحن ونقل

الركاب. (والجالبوت) وتتميز بالمقدمة العمودية والمؤخرة المنخفضة، حمولتها تتراوح بين ١٠-١٥ طنًا، لها صيار واحد، واستخدمت في عمان في التجارة البحرية. (والبدن) ويتميز بالصدر البارز والمؤخرة العالية المحملة تتراوح بين ٢٠-١٠ طن استخدم لسيّد السمك والنقل الساحلي (والشاشة) وهي مركب صيد بدائي صغير يصنع من



الساحيت نطع دسة وعملية

الفرج، لا بد أن تطهيه بدمج، كأنه ترك الأرض إلى سماء
حياء جديدة، المدحوس = وهو مستبوق الكور - ملتح
تقليدي في الخليج بومئة شام وفي عمان بشكل خاص
تجمع فيه العزوس لعينها من حلي وثياب بأفراجه
الظاهرة والسرية. والروايا تنوزع الزوايا عبر النظار وساعة
عقلة ومنجزة وأزان الطعام، ولصاحبه

البيت محلة الذي يتلو فيه القرآن
الكريم، وغير بعيد يزور رواد التحف
اسم لخاصة الأجناس الناجية
النسابة من الشافعي المختلفة للسلطنة
(محافظة مسقط، محافظة ظفار، منطقة
المحافظة، سلطنة عمان، سلطنة
مستعم) كما يمكن أن يرى قسم الأواني
التجارية التي تحسن ما ذاك القدر
الكبير، مصنورة، ويعبرني استاهله
الديني (المروسة بالتحف) أنه مصمم
لشخص الجسد بالتمسك بالأساس
لاستجابات الشاداء الملائل

إن تصديدا إيكاريا كجدا ثبت المماراة
التي طوع بها الصانع العماني أدواته لتصبح قطعة فنية
وحياة، في أن واحد. وقد استخدم العماني القديم المواد
العام للثقافة لتقيم لنا - من هذا للتحف وسواء أكانت
لغنية من الفغار والتماس، من الطود والخشب من
سلط الصا - صنوف الماشية، من الفضة والذهب
وانطقا جديدا لتعرف سيقونة إبداع وطوره، تشبه
معضومية هذا الفنان الذي سهر كل المؤثرات الألفية
والأستوية، العربية والإسلامية، في بوتقة مزجت مفرداته
لصنات هناك خصوصية عمانية في كل ما رأيناه.

من مقتنيات المتحف

سندري مجموعة الأسلحة النارية، وبيتها حديد من
القبائل التي (معدنا صاحب الجلالة السلطان قابوس بن
سعيد المعظم، إلى المتحف، سمعت من القرنين الثامن عشر
والتاسع عشر، في أوروبا

ومجموعة الخناجر التقليدية وجعوة للقرنين التاسع
عشر وأوائل القرن العشرين

أما مجموعة السلاسل فمنها وسلسلة من الستينين عشر

سقف الضخيل، تربط أجزائه بالجمال ثم يملأ الهيكل
بلحاء شجر الخيل والياب جوز الهند وأغصان الخيل
التي تساعد على التفرع، ثم يمد عليها ما يشبه القماش
طولها حوالي ١٠ أقدام، ويستخدم لصيد السمك بالقرب
من الساحل، كما صطلح الاتصالات مع الراكبي الرأسية
في الميناء. أما (البانوش) =



دم سمنية استي حملته أول ١٧ أي القدر

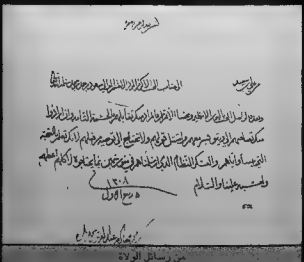
صنعت في المنطقة الجنوبية من
السلطنة تربط أجزائه بالجمال وألف
جوز الهند بدلا من المسامر. وأخيرا
(الثقل) ولها مؤخرة مربعة، تتميز
بالسطح العالي وبالحزرات العالية
وبالفتحات الخشبية الموجودة بها. لها
ثلاث مسوار وحولتها تتراوح بين ١٥
٢٠ طن ويصلح لتزويد الجبال على بحر

٥ ط

وتعبر عن تلك المثلج صنع طافية
لعارلة لخدمة توسع طرق الملاحة بين
عمان والقارتين الأفريقية والآسيوية

البيت العماني التقليدي

أقسام المتحف / الغرف توزعت بين طابقين، وما
سواء. وقد احتضنت لغرفة البيت العماني التقليدي عناصر
البهجة والحياء حتى لكان الموسيقى لا تزال تصدح في
أرجاء الغرفة التي استبدلت الألحان بالألوان سريعا
خشبى جوانبه من الأوانع البني اللون، وستائر ملون



في تكوين بعض نصوص

بدر شاكر السياب وأدونيس:

تحسين النص وتصحيح السيرة الشخصية



ذريات إهداء

شربل داغر*

ما بلغنا من ديوان الحداثة العربية ؟ الشعر الحديث «ديوان» فعلا؟ وما نعرفه من مجموعات وقصائد شعرية حديثة أمثال فعلا، هذا الشعر في مواء مختلفة؟ يمكننا أن نعدد الأمثلة، ذلك أن هذا الباب من أبواب مسالة الحداثة يكاد أن يكون منغلقة على مسأله، بل متكوما عليها دون تبين أو مراجعة.

هذا يصح في «وقائع» هذا الشعر، أي لسانه، في الأحوال التي وصل بها إليها، حيث إننا نفكر إلى دراسات وتحقيقات نقدية فحصد ما وصلنا منه، والكيفيات التي وصلنا بها، مقلما فعل النقد العرب فيما مضى في تقديم للروايات التي وصل بها الشعر القديم إليهم، أو النقد المحدثون في أوروبا ممن صاغوا أسس دراسة «علم المسودات الأدبية» أو «تكوين النصوص».

القديم، أي جمع قصائد الشاعر في «ديوان» والطبع يخص شعراء أحياء، وفي «عز» عطاءهم الشعري، مثل أدونيس، عند طبع أعماله لأول مرة، أو محمود درويش بعده (١). ولا يمكن نسبه بالمقابل إلى التقاليد الدارجة في البلدان الغربية.

ففي فرنسا الأمر مختلف، إذا طلبنا المقارنة، فقد يقدم شاعر على طبع عدد من أعماله مجموعة في كتاب واحد يؤرخ لمرحلة شعرية أو لعدد من دواوينه، إلا أننا لن نجد في غالب الأحيان شاعرا، أو دار نشر، تقدم على طبع «الأعمال» (أو «الأثر») الكاملة لشاعر قبل وفاته بل بعدها بعدة عقود في غالب الأحيان. ذلك أن دور النشر تنتظر، قبل الإقدام على ذلك حكم... الزمن، بالإضافة إلى حكم النقد، فمن يشاكه تكريسه الأدبي تقصم كتبه في عمل جامع، تتوافر له أحسن شروط الطبع، وأفضل ظروف الدرس والتقديم النقديين. ودور النشر تعوض الشاعر الفائت على طول انتظاره (وتبرمه ربما، ليس كذلك؟) فلا تقرر نشر أعماله الكاملة وحسب، بل تكلف أيضا نقادا أو أكثر من كبير دارسيه لتحقيق هذا العمل.

هكذا ينتظر الفانيون في جنة الخلد طويلا قبل أن تتمل عيونهم من رؤية أعمالهم مطبوعة على الورق الشفاف في

وما يعنيها من طرح القضية يتعدى عمليات التحقق النقدي، ويشمل طرح المسألة الأدبية، والنص الشعري خصوصا، من زاوية النظر إليه على أنه نص قابل للدرس في لحظات اشتغاله، ما يبدل النظر إلى «نهاية» النص الشعري ويضعه في منظور جديد، منظور «النص الأمثل»، ويفتح سبيلا جديدا، في الدراسة اللسانية للأدب عموما. وتشتمل مقاربتنا هذه على تحقق نقدي من أحوال نصية واقعة في تكوين عدد من قصائد بدر شاكر السياب وأدونيس، وخلصنا من التحقق المزيج إلى وجود استهتادين مشتركين يقعان وراء الحذف والتعديل: تحسين النص وتصحيح السيرة الشخصية.

قد يكون مالك «دار العودة» هو صاحب فكرة طبع «الأعمال الكاملة» للشعراء العرب المعاصرين، التقليديين والحديثين إلا أن الشعراء للشعراء بهذا التكريس ما لبثوا أن اتبعوا هذا التقليد الناهي، ونقلوه معهم إلى دور أخرى، مقلما سارح غيرهم إلى تقليد خطوتهم، وعلى نفقتهم الخاصة أحيانا، وهذا التقليد ناشيء، لا يمكن نسبه إلى التقليد العربي

* باحث وأستاذ جامعي من لبنان.

سلسلة «لابلياد» ، أو «كتب الخالدين» التي تصدرها دار «غاليما» المرموقة. كما ينتظر النقاد بدورهم طويلا قبل الاطلاع على هذا العمل المحقق، الذي يجيب عادة على مشكلات عديدة، ما توصل اليه في تبينها، أو الى الفصل بها، في حياة الشاعر. فالأعمال الكاملة تعين في هذه الحالة تحقيقا نقديا لها. يقوم به جامعا عاشا الى نتاج الشاعر طبعها، في طبعاته المختلفة، وفي عدد من الأحوال الى مسودات أشعاره، إذا ما توافرت.

كيف لا ، وعدد من الفرنسيين يعمدون، منذ القرنين ويزيد، الى حفظ «الرسائل» التي تصلهم مثل احتفاظ ايزابيل، أخت رامبو، برسائل أخيها من الحبشة (وغيرها أيضا)، ما مكثنا من قراءة «مراسلات» أخيها في آثاره الكاملة . كيف لا ، والشعراء هم بدورهم، يعمدون الى الاحتفاظ بمسودات أعمالهم، فيعملون هذا عليها لاحقا، ويتبينون القصيدة على أنها «ممارسة منتجة لمعنى» ، كما تقول جوليا كريستيفا، أي قابلة للتحويلات الصياغية المختلفة دون أن تكون لها وجهة لازمة ومبرمة، ومن المعروف أن عددا من الكتاب في ليرنسا يوصون مكتبة ما، أو جهة ما، أو «مركز حفظ الوثائق» منذ سنوات معدودة بجمع، بل بملكية مسودات أعمالهم، مثلما فعل الفيلسوف لوي التوسر ، قبل فجأة موته المعروفة. هذا التقليد يستند واقعا الى تبادلات مجتمع كاشابي، (بالمقارنة مع المجتمع الشفوي)، تديره الدولة وتشترطه كذلك، بما تطلبه في أدائها من معاملات وثائقية ؛ للمكتوب فيها قوة الإثبات والتحقق. فكيف إذا صاحبت التقليد البيروقراطي نما سلوكيات أخرى تفضي المقتنى، إيا كان، قيمة تبادلية ما.

وما يعنيها في هذه المسألة يتصل بعملية التحقيق النقدي، التي تستند الى هذه الممارسات الاجتماعية، وتستفيد منها في آن. وما توجب الإشارة إليه هو أن الأدباء ، في أعداد واسعة منهم، يقبلون على الاحتفاظ بمسودات أعمالهم ومراسلاتهم بل يرتبونها، على ما نعرفه، بانتظار عيون المحققين. وهم في ذلك يميزون بين الاسم العائلي، إذا جاز القول، والاسم الأدبي، فيصنفون بالمواد التي تخص الكاتب، أو القسم الكتابي من حياتهم، على حدة كما لو أنها لا تخصهم، ولا يحق لهم التصرف بها، بل هي ملك الحكم النقدي المؤول. وهم في ذلك لا يتأخرون عن حفظ «رسائل» فاضحة لحياتهم الخاصة، مثل رسائل فيكتور هوجو الى عشيقته جان، أو مركبة لهم في شؤون مختلفة من الحياة. وقد يعمد بعضهم الى منع نشر هذه الرسائل إلا بعد مضي عدة عقود من الزمن، لكي تتقدم تماما للخاصات والحيثيات المحيطة بها وبأشخاصها، فلا يبقى إلا الاهتمام النقدي

الصرف بها، فمن دون «الرسائل» والحفاظ عليها، ما كان لنا أن نقرأ «رسالة الرائي» التي كتبها رامبو في ١٥ أيار (مايو) من سنة ١٨٧١، والتي لم يعرف بوجودها، ولم تنشر إلا في العام ١٩١٢، وغيرها الكثير في العام ١٩٢٩ ومن دون رسالة أخرى له ، ما كان لنا أن نعرف الشيء الكثير عن علاقته بقديا لها، يقوم به جامعا عاشا الى نتاج الشاعر فركلن على حرق عشرين رسالة من رامبو الى زوجها لكتا عرفنا الأكثر أيضا (٢).

ما يعنيها هو الانتباه الى حصول النقاد على مواد ثمينة في عدد من الأحوال تضيء أو تصحح الكثير مما علق في أذهاننا، أو مما درج الكلام عنه، أو مما طبع من أعمال أدبية ، ما يستدعي مراجعة وتدقيقا للطبعات السابقة، وتصويبا للمعارف المحصلة منها وللصياغات النقدية المبينة عليها، حتى أننا نعلم اليوم بوجود طرق أكاديمية خاصة بدراسة هذه الأعمال، وبانصراف عدد من اللسانيين الى دراسة «علم المسودات الأدبية» ، أو «علم ما قيل النص» (٣)، كما يسميه جان بيلمين - نويول (Jean Bellemín-Noël).

١ - دراسة المسودات الأدبية

يقوم بيلمين - نويول في كتابه هذا بدراسة مسودات مختلفة لعمل أدبي واحد، هو «العجلة» للشاعر أوسكار - فلايذيلاس دي لوبيش - ميلوش (Milosz)، وتبلغ خمسا وسبعين صفحة مرقمة في صورة تتابعية . وصولا الى خمسة وستين بيتا، هي مجموع أبيات القصيدة في صيغتها المثبتة في أعمال الشاعر المطبوعة . وعمل بيلمين - نويول يندرج في أعمال تحقيقية عديدة سبقته، وتوقفت أمام «مخلفات» أبقاها الكتاب عن أعمالهم المنتهية، وحفلت بمعلومات ثمينة وأضاءت أعمالهم فعلا ، مثل الاكتشافات التي أصابت أعمال فلوير ، وخصوصا رواية «مدام بوفاري» ، أو مطولة «البارك الشابة» لبول فاليري أو فيكتور هوجو وغيرهم. وما يادر بيلمين - نويول الى القيام به ، أو ما توفق في العثور عليه ، يعد سادة ثمينة للمحقق اللساني، ذلك أنه عثر على مسودات هذه القصيدة منذ «أجزاء» أبياتها الأولى حتى صيغتها الأخيرة في أوراق مرقمة ومتتابعة ومرتبطة من الشاعر: كما لو أنه جهز سلفا للمحقق «أوراق الملف» كلها؛ هكذا يتاح لنا تتبع القصيدة مثل مشروع قيد التحقيق، لا كإنتاج تام ومكتمل أي أننا نرى الكتابة في أحوالها المختلفة، في تعراتها وتردباتها وتوصلاتها.

هذا ما سمحت إليه أيضا دراسات مجموعة في كتاب، «تكوين النص: النماذج اللسانية» (٤)، وعالجت مسودات أدبية عديدة شعرية ونثرية في الكتابة الفرنسية والألمانية، من مارسيل بروست الى لوتريامون مروراً بالشاعر هـ

هاينيه (H. Heine) ، وتوقفت فيها أمام مظاهر مختلفة من التحقيقات اللسانية. وما يعنينا من هذا الفهم النقدي الجديد، ومن هذه المعالجات المبتكرة للشعر (وغيره) كـ«صنيع»، إذا جاز القول، هو الانتباه إلى حقيقة النقلة التي تتجزأها الدراسات اللسانية، إذ تنتقل من دراسة اللغة (صوماً، أو في النصوص الأدبية) كـ«أفعال منتهية قابلة للمعاينة» إلى دراسة اللغة كـ«عمليات جارية»، إذا جاز القول ، أي أن الدراسات تبين لنا النص في أحواله الكتابية المعرفية، في تغيراته كما في تحقيقاته المختلفة، على أنها عمليات تنصيصية واقعة بين مقاصد واستهدافات للقول (واعية وغير واعية) مدبرة وعفوية (ي أن)، وبين مراجعات وتنقيحات وتبديلات لاحقة وجارية على عمليات التحقق هذه.

هكذا نتحدث الدراسة جوزيت راي - دويوب (Josette Rey-Debove) ، في دراسة لها عن عمليات الحذف والشطب والتفتيح التي تنصيب عدداً من مسودات سارسيل بروسست^(٥)، وما تجعله في مصطلح «النص الأمثل» (optimal). فما هو؟ تشير الباحثة إلى أن غالب الدراسات التي تناولت «أدبية» النصوص توقف خصوصاً عند النصوص «المنتهية» لاغياً تماماً أو لم يعاً بدور منتج النص الأدبي وبسعيه لانتاج «نص أمثل». والنص هذا لا يصدر في حسابها عن نشاطية عفوية ، وإنما عن بحث، عن عمل «تميزي» كما نتحقق من ذلك فيما يطلب إعداد نص دعائي أو قانوني من جهد قد يتعدى الأسابيع والشهور، وهو جهد يتحقق في عمليات عديدة تستدعي وتتطلب محو وإعادة كتابة وتبديلاً وتعدّلاً وتنقيحاً وزيادات وغيرها . وتهدف العمليات هذه إلى إنجاز «نوعية» ما مطلوبة أو متوخاة من النص، ما يدعو الباحثة إلى تسميته بـ«النص الأمثل»^(٦)، أي النص الذي ينتهي الكاتب إلى «اعتماده» إلى «اقتراحه» للطبع (وهو ما توفره ، إذا جاز القول، العبارة اللاتينية: *nevarietur*)، أي النص غير القابل للتغيير . وتخلص من المعالجة هذه إلى تبين وجود حدين، إذا جاز القول: حد يعين النص في إمكان قبوله الدنية، أي في أية جملة منتجة لمعنى ما، أي الجملة «المقبولة» للدرس من قبل اللساني (وهو ما توفره المواد المختلفة في المسودات، من جمل أو من نصوص غير «نهائية») وحد يعين النص في تحققه «الأمثل» والمتقنى، على أن بين الحدين عمليات تنصيصية عديدة ، هي محل اشتغال دارس المسودات الأدبية.

إذا كانت هذه البحوث «التكوينية» جديدة ناشئة للغاية في بلورتها المفهرمية وعملياتها الإجرائية، فإن النقاد ما انقطعوا قديماً في «شرح» القصائد العربية، وحديثاً في أوروبا، عن التدقيق في صنيع الشعراء، وللتحقق غير النقدي من أعمالهم، فالعشور على عدد من نصوص رامبو الشعرية الأولى غير

المطبوعة في أعماله، هي التي أبانت لنا بداياته المتعثرة، بل انصرافه أحياناً إلى ما يشبه «التحلال» الشعر ، مثل تقليد الفرد دي موسيه أو فيكتور هوجو، نحيل كثيراً إلى رامبو في هذه الدراسة ، ذلك أن نتاج «الشاعر المعنونة» يكاد يكون مجموعاً من محلات متفرقة، من معارفه وأصدقائه في المقام الأول، لا من طابعه، والعودة إلى غير طبعة محققة من أعماله الكاملة (في «غاليلمار»، وغارنييه) تظهر لنا التحقيق النقدي الذي يصاحب كل مجموعة شعرية أشبه بتطبيق بوليسي، فالعشور على المسودات والرسائل اكتتفته دوماً مصاصب عديدة، نظراً لصياغة الشاعر المتقلبة نفسياً ومكانياً، إلا أن أعداداً من معارفه كانوا حافطين للتقليد الكتابي والمقتضيات (أي عدم التصرف، ولا اتلاف المواد)، ومعتزمين له.

كما اعتدنا ، عند قراءة الكتب العربية والمحققة، على رؤية هامش في أسفل الصفحات، محفوظ لجمال والفاظ يشبها المحقق في أنها محل أخرى في هذه النسخة أو تلك من النسخ التي عول عليها في عمله، ما يكشف عن عمل تحقيقي أكيد، هذا ما نتبينه أيضاً في كتب «الشرح» الشعري العربية، التي تحفل عادة بمعلومات من رواة، تفيد عن مناسبة قول هذه القصيدة، وتشرح أو تحيط بما مضى من معانيها وإحالاتها. كما نتحقق في بعض كتب النقد القديم من اشتغال الشعراء وطلمهم لنصوص «مثلى» عند امرئ القيس وأبي نواس على سبيل المثال، ويجعل ابن رشيق من «تفقد» الشعر شرطاً لجودته، «ولا يكون الشاعر حافظاً مجوداً حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديته، ويثبت جيده، ويكون سمياً بالركيك منه، مطرحاً له، وإغياً عنه»^(٧) . وهو ما عرفناه عن عدد من الشعراء، مثل مروان بن سليمان بن يحيى بن أبي حفص (١٠٣ - ١٨٢هـ)، الذي كان يسأل يونس بن حبيب أن ينتقد شعره وهنّب، «الذي جريد الذي كان يأتي برواته وينقح ويجذف ويعدل أشعاره المعروفة، كما تعرف أن الأصمعي أطلق على زهير والحطيئة تسمية «عبيد الشعر» ، لأنهم كانوا ينقحونه.

هذا الحرص التحقيقي الذي نضعه في الكتب التراثية - وبأكثر له طريقتة العلمية، أي التحويل على طرق مثبته في التعامل مع النسخ وتقديرها، أو في التحقق من الأسناد في الرواية - لا نضعه في كتبنا الحديثة، ومنها الأدبية فلا التقليد موجود، ولا النقاد منصرفون إلى مثل هذه الأعمال ، فيما لو توافرت موادها. وهذا يصح في الأدباء المتوفين، قبل الأحياء، فما بلغنا عن أديب عربي أنه عهد بمسوداته إلى هذه الجهة، أو إلى ذلك الشخص. ولا نشهد بالمقابل احتفاظ أعداد من متلقي الرسائل بالرسائل التي تلقوها من هذا الأديب أو ذاك بديل أن أحداً، فيما خلا حالات محدودة ، لم يقدم على نشر رسائل هذا أو ذاك أو عن معرفة هذا وذاك بوجودها

الصحفي العراقي ماجد السامرائي أقدم على نشر «رسائل السياب»، في العام ١٩٧٥، من دون أن يبلغنا منذ ذلك الوقت خبر صدور أعمال مماثلة، إلا الضجة التي أثارت عن رسائل غسان كنفاني التي وجهها إلى الأديبة غادة السمان ونشرتها في كتاب، وعن مراسلات خليل حاوي وبيزري الأمير أو ما قام به الكاتب رياض نجيب الريس، في العام ١٩٩٦، حين عمد إلى نشر رسائل موجهة إليه من أدباء معروفين. إلا يكتب الأديب العربي رسائل؟ ألا يجمعها مثقلوها أبدا؟ ألا يهتم بأمرها الناشرون؟

ولو فتحنا الكتب الفرنسية الأدبية المحققة لوجدنا في أسفل كل صفحة مقترحات أخرى لألفاظ أو عبارات من القصيدة التي نقرأها في القسم العلوي من الصفحة، وتعود هذه العواد إلى ترسم أحوال النص، أي ترداته واختياراته. فهنا حذف أو تعديل، أو زيادة، أو قلب لبيت أو أكثر من مكان إلى آخر في القصيدة نفسها. والهوامش هذه أو التوضيحات، تمكننا من دخول القصيدة مثمنا ندخل إلى مشغل، أو إلى ورشة عمل، نرى فيها المواد والآلات مبهرجة، كيفما اتفق، أو في صور تتجه أكثر فأكثر إلى التاكيد والوضوح.

المواد العربية تكاد تكون معدومة في هذا المجال أيعود ذلك إلى سلوكات أدبية لاتزال تربط الكتابة، لا بنظرية «الإنهزام» وحسب، وإنما أيضا بتقاليد «الصناعة» في بلادنا وغيرها، التي تمنع تقشي أسرار المهنة؟ أيعود ذلك إلى فكرة عن الأدب تقوم على إيصال صورة عنه، تامة وكاملة، ولا يشوبها أي تلوث، ولا أي غش؟ لم نقرأ محاولات نقدية تظهر لنا شغل النقاد أو عثورهم على مواد مثالية تتيح لهم إجراء مثل هذه القراءات المركبة، التي تتيح الدخول إلى «صناعة» القصيدة، بل إلى تاريخها النصوي والتكويني، على أنه تاريخ يبذل صفة الكمال أو النهائية التي تحيط بالنص.

ذلك أن قراءة المسودات أو الطبعات، الأدبية المختلفة تستاعدنا على تاريخ مدق للنص يربطه بما يحيط به في زمانه من «ظروف حوارية» وحسب، وإنما أيضا على التصرف على أحوال النص إلى إبلاغه، وعلى تقريبات المقاصد فيه، بما تضمنته هذه المواد أو المدونات من حذف وتعديل وإضافة وتبديلات وغيرها. وهو ما يبلغ عند بعض الدارسين حدودا تحليلية دقيقة وحاذقة، وطريقة في بعض الأحيان، مثل أقسام أحدهم على دراسة تغيرات الكتابة في المسودات والخريشات، وما تمثله من ضغوطات والمخاضات نفسية، وسعي غيره مثل الدارس جان بيتار (Jean Peytard)، في دراسة لافتة، توقف فيها اسم علامات التقطيع في ثلاث طبعات من شعر لوتريامون^(٨).

٢: «تقلبات» السياب

وانشاج النص ناتج عليتين واقعا: صدفة وحسب

(«الإنهزام»، لقي موقفة، «ففيض...») وعمل حري متقطع ومتصل وعلينا أن نقول إن مياضرت قد تخضع في غالب الأحوال إلى مخطط إلى فكرة أولية. إلى هاجس، إلى صورة بدئية، أو إلى غير ذلك من الأحوال التي قد تكون مبهمه للغاية أو على درجات من التبلور، لكن هذا النص، في حاصله، في ناتجه، ليس وليد «سابقة» أبدا، إذ يخضع لعمل كتابي قد يبدله رأسا على عقب، وقد يعدله، ما يجعلنا نفصل بين «سابق» النص وناتجه فما نقول عن السياب، مثالا الأول في هذه الدراسة؟

قلما انتبه النقاد العرب المعاصرون إلى هذه المسائل بخلاف ما كان عليه الأمر في النقد القديم، ولا سيما في مساعي «شرح» الشعر، على محدوديتها في التحقق من المسار التنصيصي الذي تعرفه القصيدة بين وضعها وخروجها إلى الناس. ولقد أفادتنا الدراسات اللسانية المذكورة أعلاه وغيرها، إلا أننا نتحققنا من أنها تقترب في موادها عن المواد التي تسعى إلى دراستها (فيما خلا دراسة بيتار المذكورة، التي تدرس أحوالا طباعية مختلفة للنصوص ذاتها، إلا أن الفائدة المنهجية من هذه الدراسة لا توافق مواد دراستنا): فهي تدرس المسودات المختلفة السابقة على «ثبوت» النص، فيما لا نلق - في المواد التي تدرسها للسياب وأونيس - إلا على مدونات متخفة، تامة الشكل، وإن جرى تعديلها لاحقا. والباحثة دويوب تعرض لحالات في دراسة المسودات، أديب يصحح نفسه، ولا يلبث أن يبقى لنا أوراها مختلفة تظهر لنا عمله المتماهي على وضع نصه في أحواله المختلفة، أو أديب يجري تعديلات على النص قبل دفعه إلى الطبع، أي العمل المعهد والمؤكد لثبوته. هكذا تعمل دويوب على دراسة التصحيحات التي يجريها بروست على كتاباته، ما تسميه بعملية التقيق، ويمكنها ذلك من دراسة الفكر واللغة في تهادبتهما، والصياغة كعمليات تنصيصية مفتوحة. أما المواد التي تتوافر لنا لدراستها، عن السياب وأونيس، فلا تنتسب، كما المواد الأجنبية المذكورة، إلى ما يسمى بـ «ما قبل النص»، بل إلى النصوص الثابتة، فنحن لا ندرس مسودات، بل مدونات ثابتة جرى تعديلها، وهو ما لا يسهل مهنتا بالتالي، وإن يعندا بتجديدها بحثية ممكنة في هذا السبيل اللساني الناشئ.

٢ - ١: بين الوضع والنشر

إن العودة إلى الكتب الأولى التي أعقبت وفاة السياب^(٩) تبين لنا إقبال النقاد والمعارف على إجراء أعمال تحقيقية، طاولت خصوصا جمع شتات الشاعر المتفرق بين الأصدقاء والرسائل والجلات، ومن مجموعات وقصائد ورسائل، وهو ما اجتمع شعرا، وفي أكثره، في «المجلد الثاني» من «ديوان» السياب، الصادر عن دار العودة^(١٠)، كما جرى أيضا جمع «الرسائل» في كتاب أعده ماجد السامرائي^(١١). فعدد من مجموعات السياب ما عرف سبيله إلى النشر إلا بعد وفاة الشاعر، وبفضل

الشاعر الخاصة أو في رسائله، من دون أن تكون مكملة بالضرورة، وتعود إلى فترة مبكرة من نشاطه الشعري، ويتضح فيها إقباله على النظم^(١٤)، وتأثره بشعره يعينهم (الياس أبوشبكة، علي محمود طه)، ويعيله البين إلى التناولات الرومانسية. من هذه القصائد ما أدرجه توفيق في كتابه، والسماراني في طبعة «الرسائل» الجديدة، ومنها ما توصلنا إلى جمعه بدورنا وندرجه في الملحق، وهو بعنوان «قصائد مجهولة للسياب».

فلقد امتنع الشاعر عن نشر قصائده، نذكر بعضها: قصيدة «عادة الشوق» (وردت في رسالة إلى صديقه خالد الشواف، في ٢٦ مارس ١٩٤٢) وهي قصيدة غزلية من أحد عشر بيتا، نظمها المبنى، ذات قافية موحدة وقصيدة «الخريف» (وردت في رسالة إلى الصديق يسوق نفسه، في ١٩٤٢/١١/٢٣)، وهي في الوصف

لا تخلص من بروز «خفر» لالان المتكلمة، وتتألف من أربعة وثلاثين بيتا، نظمها المبنى، ذات قافية موحدة. وقصيدة «مريضة» (وردت في رسالة للشواف، في ١٩٤٢/٣/٩)، وهي في الغزل، وتتألف من ثلاثة عشر بيتا، نظمها المبنى، ذات قافية موحدة وقصيدة بعنوان «الشتاء» (وردت في الرسالة السابقة إلى الشواف)، نظمها المبنى، ذات قافية موحدة، وتماهي قصيدة الوصف الأخرى، المذكورة أعلاه أو تتبعها بالأخرى. وقصيدة بعنوان «في الفسروب» (وردت في رسالة إلى الشواف، في ١٩٤٤/٧/١١)، نظمها المبنى، ذات

قافية موحدة، تتألف من ثمانية وعشرين بيتا، ويبدو فيها للنمى الوصفي مشوبا، أكثر من قصيدة «الخريف»، بميل الأنا المتكلمة إلى البروز والإبلاغ. وقصيدة «الشعر والمبيبة والطبيعة» (وردت في رسالة إلى الشواف، في ١٩٤٤/٧/٢٦)، النظمية المبنى، ذات القافية الموحدة، التي يتأكد فيها الميل الوصفي المشوب بإبلاغات رومانسية ووجدانية وغزلية.

يمكننا أن نذكر المزيد من هذه القصائد المتكلمة أو القائمة على عدة أبيات وحسب، وما يعيننا منها وما نقف عليه فيها، هو بدايات تمرس السياب بكتابة الشعر، بما تعينه من مساع محاكاتية لعدد من الشعراء، أو لعدد من الموضوعات. وما يشد انتباهنا فيها هو العلاقة التي نشأت بين السياب والشواف خصوصا، والتي تتضح فيها نصائح الصديق النافعة للسياب،

جهود اقاربه (عائلة السياب، ومنها أخو زوجته) وأصدقائه (مثل خالد الشواف وغيره) وتقاده (مثل محمود العبيط وعيسى بلالطه ومجاد السماراني) وناشره (ناجي علوش وغيره)، وهي المجموعات التالية: «إقبال» (١٩٦٥)، «إقبال وشناشيل لبنة الجليسة» (١٩٦٥)، «قبتارة الريح» (١٩٧١)، «أعاصير» (١٩٧٢)، «الهدايا» (١٩٧٤) و«البواكير» (١٩٧٤). ولقد قام حسن توفيق، بعد صدور الأعمال هذه، بتجميع نصوص مفقودة، وربطها وفق تاريخ كتابتها، مدققا في بعض المعلومات التي وردت في الكتب السابقة المذكورة^(١٥)، عدا أنه - وهو ما يفيد مرامنا في المقام الأول - ضمن القصائد المنشورة نبذات تغيد عن عمليات الحذف والتعديل التي أصابت القصائد والمجموعات، بين وضعها ونشرها، في صيغها المختلفة. بين طبعة وأخرى وكان بلاطة قد أشار في كتابه المذكور إلى بعض هذه العمليات^(١٦)، كما سعى أحيانا إلى فهم وتعليل هذه التبديلات.



اشتمل كتاب توفيق على نشر مجموعة بكاملها وقصائد امتنع السياب عن نشرها، بعد صدورها في طبعة أولى، مثل عمله الشعري «أزهار نابلة»، وقصائد متفرقة له منشورة في المجلات والدوريات كما عمل أيضا على اثنتي عشرة قصيدة من شعر السياب أجرى عليها الشاعر عند نشرها مرة ثانية تعديلات وتنقيحات (وعمد توفيق إلى نشر النصوص الأصلية والمعدة والمنقحة في بعض الأحوال، تمكينا للقاريء من الممارنة)، فما حقيقة التعديلات والتنقيحات؟ لن نقسوم في هذا القسم من

الدراسة، أي الخاص بالسياب سوى باستغلال ما وفره لنا الباحث توفيق في مواد الكتاب وغيره في الكتب المذكورة، لكننا سندرج المواد التي يفرجها في ترتيبه نقدي مخالف، خاص بنا، ويناسب دراستنا بالذات، والمواد هذه كثيرة تبين لنا عمليات مختلفة أجراها السياب في غير مرة في حياته، وعلى غير قسم من نتاجه، واد، أو طلب منها تحسين نصوصه، أو «الرفع» من إمكاناتها في الأداء، ويندرج في هذه العمليات ما قام به السياب من إسقاط للمجموعات والقصائد. بعد وضعها، أو بعد نشرها في مجلة أو في مجموعة وهي ثلاثة أنواع:

٢- ١- شعور «ساقطة» بعد وضعها

في النوع الأول يعتصم الشاعر عن نشر قصائد سبق له أن وضعها، وهي القصائد التي عثر عليها المحققون في أوراق

الأسباب التي دعت إلى ذلك فما هي؟

لا نملك أجوبة عن هذا السؤال سوى اغفالات السياب المتعمدة، أي إسقاطه للمتعمد لهذه المجموعة أو هذه القصيدة، أي «تغيب» قسم من نتاجه. إلا أننا قد نجد في بعض رسائل السياب، إلى صديقه خالد الشواف، تحديداً، ما يساهم في إجابات أولية عن هذه الأسئلة. توصل إحسان عباس إلى إثبات أن القصيدة، «مريضة» تعود كتابتها إلى ١٩٤٢/١/١٥، ما يشير إلى أن السياب أرسلها إلى الشواف بعد أقل من شهرين على كتابتها. كما توصل توفيق إلى إثبات أن قصيدة «في الغروب» تعود في كتابتها إلى ١٩٤٤/٦/٢٦، أي إلى شهر وحسب من تاريخ إرسالها في رسالة إلى الشواف. هذا ما نتحقق منه في قصيدة ورسالة أخرى، يرسل السياب قصيدة «الشعر والحبشية والطبيعة» ١٩٤٤/٧/٢٦، أي بعد أيام على وضعها، إلى ١٩٤٤/٧/٢٥.. في غير مرة نتحقق في «الرسائل» من طبيعة الصلة بين الطالبين والصديقين، السياب والشواف، ولا سيما في مطالع الأرمينية، مثل لجوء السياب إلى تغيير القافية المتنوعة في قصيدة «يوم السفر» بعد أن نصحه الشواف بتحويلها إلى قافية موحدة.

ونقع في نتاج السياب على حدوثات تنقيحية وصياغية تتدرج، على ما نقرح، في المسار «التحسيني» عينه. تعديلات وتنقيحات أصابت عدداً من القصائد بين طبيعة وأخرى، فأحتفظت القصيدة بشيء من ماضيتها الأول، ودخلت عليها صياغات ومقرحات جديدة، «مخفية» في قصائد السياب، طلباً لنسج «أمل»، كما قلنا، أو لصدق تقديم أعماله الفنية إلى أحسن صورة لها، حسب عبارة توفيق^(١٥).

قصيدة «يوم السفر» تحضر في نتاج السياب في ثلاث صيغ مختلفة، واحدة في رسالة موجهة إلى الشواف، في ١٩٤٢/١١/٢٣، وتبيننا أنها صيغة منقحة عما كانت عليه القصيدة (في رسالة سابقة مفقودة، حسب توفيق). بعد أن جعل القصيدة ذات قافية موحدة، خلافاً لما كانت عليه، أي ذات قافية منوعة في الصيغة الأولى. ثم لا نلت إلا نضع على صيغة ثالثة من القصيدة، منشورة في مجموعة «أقبال»، وتختلف عن صيغتها الثانية، الواردة في رسالة الشواف المذكورة، في حوزتنا صيغتان من هذه القصيدة، ما يمكننا من التعرف على العمليات التنقيحية:

— يقوم السياب بتبديلات بسيطة، متمثلة بتغيير لفظ بأخر كما في الأمثلة التالية: «دم القلب موجه» تصبح: «زخم القلب موجه»؛ وأسفلاً: «زورق النني» وسط أمواجه أنفجر: تصبح: «...»؛ «وسط أمواجه أنفجر» وقد جلت ساعة الدواع شتبتا من الصور: تصبح: «...» شتاتاً من الصور» وتشمل التغييرات لفظاً عامياً أو «دركيكا» طلباً للفظ أنصَح، أو يغير اللفظ إحلالاً

والتي تكشف خصوصاً عن احتياجات السياب للنصص والكتب في آن، هو القابع في البصرة البعيدة عن بغداد العامرة والمتحركة، حيث يلقي الشواف، ففي غير رسالة يكشف السياب عن افتقاره إلى مجموعات «الخلاقين من الشعراء»، ممن نصحه الشواف بالإطلاع عليهم «وتتبع أخبارهم»، وهو ما يلخصه في هذه العبارة: «لأن فقدت، ثم اشتريت، ثم قرأت فتأثرت، ثم نظمت». والرسائل بينهما تضم عيانات مفيدة عن عشرات السياب في النظم أو النحر أو البيان، وهو في السادسة عشرة من عمره، وعن تصحيحات وتنقيحات يقدم عليها أو يقترحها على الشواف.

٢-١-٢: قصائد غير مدرجة في المجموعات

في النوع الثاني أسقط الشاعر قصائد سبق له أن نشرها في المجلات والدوريات ولم يضمنها أبداً من مجموعاته المطبوعة. منها قصيدة «قصة خصام» التي نشرها في مجلة «البيان» العراقية، في عددها ٦٩-٧٠، الذي صدر بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٤٩، ويرجع توفيق كتابتها في العام ١٩٤٨، لا في العام ١٩٤٩، ذلك أنها موجهة إلى زميلة الشاعر، لمبة عباس، بعد أن انطوت قصته معها في العام ١٩٤٨، لا في العام ١٩٤٩. إذ كان السياب في هذه السنة يعمل مدرسا للغة الانجليزية في إحدى مدارس لواء الرمادي، وهي قصيدة من خمسة وعشرين بيتاً، نظمية المبنى، ذات قافية متنوعة تبعاً لكل مقطع خماسي من الأبيات، ومنها قصيدة «العودة» التي نشرها في جريدة «الأنباء» الجديدة، عدد ٢٣، ٢٣ يناير ١٩٦٥، وهي من ٥٤ بيتاً، متنوعة القوافي والأسطر، ويتناول فيها السياب حكاية «حميدة» للكسيح ولجدا فيه شبهه في الألم.

٢-١-٣: مجموعات وقصائد «مسقط» من الأعمال «النهائية»

في النوع الثالث أسقط السياب من نتاجه شعراً (بين مجموعات وقصائد بأكملها أو مقاطع وأبيات بينهما) سبق أن ورد في طبعة من مجموعاته، وما أدبره في طبعة لاحقة. امتنع السياب عن إعادة نشر مجموعتي، «أزهار ذابلة»، «الصادرة» العام ١٩٤٧، والثانية، «أساطير» (١٩٥٠)، في أية طبعة لاحقة، عامداً إلى نشر ست قصائد من المجموعة الأولى (مسقطاً تسع عشرة قصيدة) مجموعة ال قصائد مجموعته الثانية (فيما خلا ثلاث قصائد) في ديوان «أزهار وأساطير»، الصادر في العام ١٩٦٢، قبل وفاته بعام، عن «دار مكتبة الحياة» في بيروت.

٢-ب: تحسين فعالية النص

تعرضنا أعلاه لأنواع ثلاثة من التغيب أصابت شعر السياب في أحواله كلها، بين الوضع والنشر، من دون أن تتبين

لغيره مما يوسع المعنى أو يفتنيه دلاليا.

- يتخفف من عدة أبيات حازفا بعضها في الصيغة الأخيرة للقصيد، ما يوازى خمسة أبيات، دون أن نجد سببا يبيِّن المحذف سوى طلب السياب الرفع من «فتية القصيدة».

- كما يقوم بتعديل عدة أبيات، منها هذه:

«أنت يا من أحبه / جاد بالوصل أم هجر
أنت يا من حدثت ركب سروري لك المغر
جاء يشكو لك الأذى / ساهد طالما سهر
كم فؤاد قتلته / قبل أن يدرك الوطر
لم تبلغه ما يروم / وما طول من سهر
وأحنيقي لقبله / فاز من قد بها ظفر».

وتصبح هذه الأبيات في الصيغة الأخيرة للقصيد على الشكل التالي.

«أقبلت فتنة الفؤاد / وفي عينها الخير
عرات على التراب / تهاوين في صجر
أنها حمرة الغرام / سقينا بها الحجر
يوم أن لاح أنفاس / لحرام على البشر
أنه يومنا الأخير / عن الفرقة انحسر
خسلديه بقبسلة / تصرف الهم والكدر».

وهو ما يجريه على بيت آخر في الصيغتين، يتحول البيت التالي:

«قد جلت ساعة الوداع شيتا من الصور»

إلى الشكل التالي:

«أدمع فابتسامتان / قياس فمصطبر».

وهو البيت الذي تنتهي به القصيدة في الصيغة الأخيرة، ما يعني أن الشاعر عدلها تعديلا جوهريا بين صيغة وأخرى.

يمكننا أن نفع على أمثلة مشابهة للتعديلات هذه، في قصيدة «ديوان شعر» التي نشرها للمرة الأولى في مجموعة «أزهار نابلة»، وهي مكتوبة في بغداد ومؤرخة في ٢٦/٣/١٩٤٤، ثم نشرها مرة ثانية في مجموعة «أزهار واساطير» ولكن بعد أن حذف عدة فقرات منها، وأبدل عدة ألفاظ، أبدل لفظ «وتحوم» بلفظ «وترف»، و«لما يمين» بـ«إننا راين». كما حذف منها عشرين بيتا.

هذا ما فعله من تعديلات وحذف في قصيدة «نهر العذاري» العائدة إلى سنة ١٩٤٦. وهو ما نتبينه كذلك في قصيدته الشهيرة «هل كان حياء الذي يورخ بها كتابته لأول مرة «الشعر الحر» ينشر القصيدة لأول مرة في مجموعته «أزهار نابلة» ويورخها في

٢٩/١١/١٩٤٦. وينشرها ثانية في مجموعة «أزهار واساطير» حازفا منها عددا كبيرا من الأبيات: ٢٨ بيتا، ولكن من دون أن يخلل اللبنى في صورة أساسية.

قصيدة «أفراح وأحلام» تمدنا بأمتعة كثيرة تبين لنا تبديلات ألفاظ أجراها السياب في قصيدته: أبدل لفظ «سكري» بلفظ «ظمائي» و«السبيل» بلفظ «الطريق»، و«عاده» بـ«ديبات»، و«جوانبها» بـ«قارفاها» وغيرها.

نراه يحقق على سبيل المثال من «هفوة» في الصياغة، أو من عدم تناسب في البيت: يقول في قصيدة «في أخريات الربيع»:

«أين منهن ظل أقدامك البيضاء... بين الحشيش ... فوق
أخضراره»

ويصبح «أين منهن خفق أقدامك...».

بعد أن يأن له، من دون شك أن «الخفق» يناسب أكثر سياق المعنى.

يمكننا أن نذكر الكثير من هذه الأمثلة، التي تبين لنا أن السياب أعمل يده المنقصة في نصوبه في إعادة نشرها فاستبدل لفظا «ريكة» في حسابها بلفظ «فصم» وأكثر دلالة أو أياها، أو نراه عمل إحلال لفظ جديد مكان لفظ آخر بعد أن تحقق من إمكان «استغلال» شبكات دلالية مغنية للمعنى، ما كان تنبه لها عند وضع القصيدة، بل عند مراجعتها بعد وقت أو نراه أجرى تبديلات على عدد من الأبيات وأعاد صوغها من جديد، ما لا يعد تصويبا أو تحسنا لها، بل إعادة كتابة، وذلك عند قراءتها مرة ثانية. ذلك أنه يتأتى للشاعر «إمكانات قول» في الدل الحداثي المفتوح بين حدي القصيدة بين صيغها الدنيا وصيغها المثل، من دون أن تكون المسافة بين الحدين دالة على بلوغ النص أو المعنى حدا كاملا أو «نهائيا»، بل حد قناعة عند الشاعر هي ما تحقق له عند قراءتها من جديد. لا نقول إن القصيدة ورشة مفتوحة دائمة وإنما أنها تحتل إمكانات تركيب فيها تتجهم الشبكات النحوية والدلالية في كل صيغة من صيغ القصيدة، وهو ما لا يتأخر السياب عن غرض غماره من جديد: أيهني هذا أنه لم يسر تماما في الوضع الأول، إمكانات القول وأنه لم يتعب تماما في البحث والعمل، حينها، للوصول إلى «النص الأمثل»؟

ومع ذلك تفيد غير شهادة عن السياب أنه كان يعمل على تنقيح قصائده قبل «تثبيتها». يؤكد قريب السياب، مصطفى السياب، في رسالة إلى بلاطة، أن السياب «كان يكتب الشعر (في صباه) ثم يعيد كتابته ثم يمزق كثيرا مما يكتب»^(١٦). وهو ما تأكد منه بلاطة نفسه، حين وقع على بعض مخطوطات السياب بخط يده، ومما قصيدتنا «اللغات» و«أجنحة السلام» (الثلاث لم ينشرها رغم تنقيحها الدائم لهما، على ما سنتبين): «كان يعود

إليهما باستمرار لبضيف إليهما أو ليحذف منهما (...). وجدت صعوبة كبيرة في قراءة بعض الأبيات، وذلك لأن بعض الكلمات أو العبارات قد شطب وأعيد كتابته في حين ضيق، بالحرر مرة وبقلب الرصاص مرة أخرى، بحيث طمست معالم الكتابة طمساً^(١٧)، إلا أن هذا لا يمنع بلادة من القول إن تنقيحات السياب «قليلة إذا ما قيست بغزارة نتاجه»^(١٨).

في غير مرة، وفي غير موضع، نتحقق من أن السياب أعمل يده من جديد في ما كان وضعه أو «ثبته» (في مجلة، أو مجموعة) طبعاً نعلن نجد في تغيرات مواقف السياب السياسية والايديولوجية سبباً للتنقيحات هذه (وهو ما سنعرض له أدناه)، كان يقدم في إحدى قصائده، في مرحلة التزامه الماركسي، إلى وضع هامش يمين ت.س. اليوت بوصفه «الشاعر الرجعي» (في ديوان «أساطير»)، ثم يشطبه لاحقاً ويحذفه أكبر شعراء الانجليزية؟ وينسب بلادة ذلك إلى تعويل السياب على «فيض الانفكار والعواطف، من دون أن يكون واعياً في تصالب، في التصميم والبناء»^(١٩). ولكن ما الأسباب الأخرى؟

يرى إحسان عباس، في غير موضع من كتابه المذكور، أن السياب كان يعتمد سياسة «الترضية» في شعره ومع عدد من أصدقائه، كان يزيد أبياتاً عليها، أو يحذفها، أو يعدلها، وهو ما نتحقق منه في عدد من الأمثلة التي جمعها علوش وتوفيق بدورهما. مثال على ما نقول نجده في هامش قصيدة «يوم ارتوى الشاطئ» «كتب السياب هذه القصيدة إبان ثورة ١٩٥٨ ولم ينشرها في حينها، وقد القاهما في ذكرى الثورة الثالثة بدعوة من مدير مصلحة الموانئ العراقية في البصرة، وأضاف إليها بإيماء من البيت الثامن والعشرين والبيت الثاني والثلاثين»^(٢٠) وهما البيتان التاليان:

عبدالكريم الذي أجرى بثورته ماء ونورا كغسيم مطر لما
حتى أزهى كل شبر في العراق فني ميناؤه نور الفجر قد سطعا

ويعلق عباس على سلوكيات السياب هذه «فقد كان (السياب) سريماً إلى الترضية، حتى ليتنازل في سبيلها عن كثير مما يحرص عليه، وتلك ناحية استقلت فيه وأسيء استغلالها في بعض الأحيان، وأصابته بشطلياًها بعض قصائده وغاياتها»^(٢١).

أما بلادة فيسمى إلى تفسير واقع في تدافعات العملية الشعرية، وليس شعر السياب على مستوى واحد من الجودة الفنية. الواقع أن هناك قصائد في مجموعات المنشورة لو أتبع له أن ينقحها أو أن يحذف منها لفضل، فالتنقيح أو الحذف الذي لحق قصائده الباكورة التي أعاد نشرها في «أزهار وأساطير» أو في «أنشودة المطر» يشير إلى هذه الإمكانية حتى في الحالات التي لم يكن فيها التنقيح أو الحذف ناشئاً عن الأخطاء الطبيعية وغيرها

أو عن تبدل مواقف الشاعر السياسية والعقائدية فهو في تنقيحاته يحسن لغته عادة باختيار اللفاظ أدق وأنسب، ويحسن صوره بانتقاء صور أكثر حيوية وأقل سذاجة. أما في حذفه فهو يحاول أن يحقق إيجازاً واقتصاداً في التعبير وأن يخلص قصائده في طبعاتها الجديدة من كثير من الحشو والأسباب^(٢٢)، ويذكر مثلاً عن عمليات التنقيح هذه.

ولكن كيف يتصرف السياب بقصائده «الثابتة» كما لو أنها «مسودات» لا تزال بين يديه، يعمل فيها منقحاً، حاذفاً معدلاً كاتباً من جديد؟ وكيف يتاح له أن يعمل على «تصحين» النص، والرفع من فعالتيه، بعد أن أصبح في «السوق»؟ نثر الأسئلة، على أن نعود إليها في ختام الدراسة للاجابة عنها وعن غيرها.

٢ - ج: تصحيح السيرة الشخصية

أعمل السياب يده الفاحصة في نتاجه الشعري، بل عينه الناقد، أشبه بمحقق نقدي أو بلاغي طلب التخلف من مراككة في اللغة، أو من «هلهلة» في العبارة، أو من ضعف أداء في المعنى، أو من قلة إشباع دلالي في تشابكات المضامين، وهو عمل «تصحيحي» إذا جاز القول، يتحقق عادة في عمل المسودات، في ترددات الكتابة وتعثراتها، والسياب ما اكتفى بذلك، بل أقدم على مراجعات ذات طبيعة أخرى، مضمونية، وهي مراقبة النصوص، وإن كانت «ثابتة» من ناحية تعبيراتها السياسية، والايديولوجية تبعاً لتقلبات مواقفه وتغيرات نظرتة السياسية، ولقد اعتمد في ذلك «سياستين»، إذا جاز القول: حذف تام لبعض القصائد، أو حذف (أو تعديل) بعض الأبيات من قصائد ذات موضوعات سياسية.

فلقد أسقط ثلاث قصائد قالها في مدح حاكم العراق عبدالكريم قاسم، فلم ينشرها في مجموعاته، مثل قصيدة «أم سجين في نقرة السلطان»، الموضوعة في العام ١٩٥٢ (والتي نشرها لاحقاً غائب طمعاً فرمان في كتابه «الحكم الأسود» في العراق)، وهي نظمية المبني، ذات قافية متنوعة، من أربعة وعشرين بيتاً، موزعة على مجموعات من ستة أبيات.

كما عمل في مواضيع أخرى على الاحتفاظ بقصائد سياسية الموضوع، ولكن بعد أن أجرى عليها تعديلات وصياغات وحذفاً كما نثبت ذلك في قصيدة «الأسلحة والأطفال»: نشر القصيدة في كراس مستقل في العام ١٩٥٤، وما لبث أن ضمنها في مجموعته «أنشودة المطر»، بعد أن أصابها عمليات عديدة منها حذفه لبيتين يرد فيها ذكر «وول ستريت»، أو استبداله «نهر الدون» الروسي بنهر «الكنج» الهندي (!) أو حذفه عشرين بيتاً (في ثلاثة مقاطع من القصيدة) تحيل إلى التفرقة العنصرية التي يتعرض لها الزنوج في الولايات المتحدة الأمريكية (!).

يمكننا أن نشير إلى مثال آخر، وهو أن السياب أجرى تعديلات على قصيدة كان نشرها في ديوان بمجرد أن دفعها إلى النشر في مجلة إنجليزية: قصيدة «جميلة يوحريد» صدرت في صيغة، في مجموعة «أنشودة الطر» (في العام ١٩٦٠). وفي صيغة ثانية في مجلة «أصوات الانجليزية» (العدد الأول، عام ١٩٦١)، ١٥٣ بيتاً في الأولى، و٧٢ في الصيغة الثانية. وعمل على تبديل ترتيب الأبيات في الصيغة الثانية، واستبدل العديد من الألفاظ فيها، عد أنه كتب ايثا جديدة (مايزيد على عشرين سطراً) ضمنها الصيغة الثانية، ما يعد «تأليف» جديداً لها. وبواعت هذه التغيرات (وغيرها أيضاً) سياسية بالطبع، لذا أن نستدل إليها من هذه الأبيات المحذوفة:

«بالأمس دوى في ثرى يثرب

صوت قوي من قبر نبي

ألرى يبني الصخر ... لم يضرب

وحطم التيجان .. أي انطلاق

في مصر، في سورية، في العراق

في أرضك الحضرء، كان انتقاء».

تقلب السياب - مريضاً، غريباً وحيداً - في الحياة، كما في السياسة بين الشيوعية والقومية العربية وخلقهما، عد أنه تقلب شعرياً واحتاج إلى مجموعة أحد الأصفياء في خياراته الشعرية، ولا سيما في مرحلة البدايات، ووجهه التقلب مختلف، وأكثرها كذلك، فإذا كانت تردداته الشعرية الأولى دالة على تملطه الأكيد وتطلعه إلى شعر مختلف غير واضح التوجهات، فإن تقلباته السياسية تبقى خفيفة الأثر في شعره. فالسياسة والايديولوجيات عموماً، تبدو غير متجذرة تماماً في نسيج كتابته، وقابلة للسلب، إذا جاز القول والتشبيه من دون مشقات كبيرة، بخلاف ما هي عليه عند غيره من الشعراء.

٣ - أدونيس: «إعدام» أنطون سعادة

شعر أدونيس خطفي بدوره بالتفتات نقدية عالجت التنازلات والتبدلات التي لحقت به بين صدوره الأول واللاحق^(٢٣)، وهو ما ساهم أدونيس في تناوله بين تصويب وإيضاح^(٢٤). ولقد وجدنا في تجربة الشاعر مثلاً نادر، هو الآخر، في النصوص العربية الحديثة، نتعرض فيه لأعراض هذه المشكلة، إذ أن شعره خضع في غير مرة لمراجعات، أدت إلى عمليات حذف وتعقيح، (كما يقول عنها)، واختارنا مطولة «قلات الأرض» في طبعاتها المختلفة عينه لهذا العرض، لأن موادها متوافرة، ما يساعدنا في الكشف عما أصابها، ويسر أيضاً حقيقة التجاذبات التي جعلتها عرضة لطباعة جديدة من دون موافقة الشاعر^(٢٥). وسنقوم، لهذا الغرض، بمسعى أول

في عملية التحقيق النقدي لقصائده، وهو مقارنة إحدى مجموعاته الأولى، «قلات الأرض» بما آلت إليه في عدد من طبعاتها اللاحقة. وسنقوم، في مسعى ثانٍ، بالوقوف على أحوال قصائد أخرى في طبعاتها أو صيغاتها المختلفة، للتأكد مما كنا توصلنا إليه في المسعى الأول.

وهي عودة لا تتطلب جهداً كبيراً في المراجعة إذ أن قراءة سريعة للمطولة في طبعها الأولى الصادرة في العام ١٩٥٤، عن المطبعة الهاشمية في دمشق، ومقارنتها بـ«مقاطع» بقيت منها في الطبعات اللاحقة من شعر أدونيس، تتبج لنا التأكيد بأن هذه المطولة عرفت بين صدورها الأول وطبعاتها اللاحقة تغيرات كبيرة قلبتها رأساً على عقب، وهو ما لا يتجلى عبارة أدونيس، التي بات يلصقها بطبعات أعماله الكاملة في السنوات الأخيرة، وهي «صياغة نهائية». ذلك أن الصياغة هذه لا تقوم على تبديل لفظ بآخر، أو على تحسين جملة ما أو على تجميلها (أي رفع شاعريتها) وإنما على تغييرها تماماً لا في المواد اللفظية وإنما في حملات القصيدة وتوجهاتها الدلالية والايديولوجية العامة، ما يعد تعويلاً لها، وتبديلاً لقولها في الحسابين الشعري والتاريخي، ولذلك نقول: هي صياغة بل صياغات جديدة لشعر أدونيس، على أن كل طبعة منها «مدونة» قريبة أو بعيدة، لأحوال كتابية عن الموضوعات ذاتها.

٣ - ١: مقارنة الطبعات

ولقد وجدنا أن مقارنة مدونات «قلات الأرض» تتطلب عدة وقفات تحقيقية، بين الطبعة الأولى للمجموعة، ونشير إليها من الآن وصاعداً بالمدونة الأولى (١٩٥٤)، وما آلت إليه هذه المجموعة في صيغة «مقاطع» في إحدى مجموعات أدونيس اللاحقة، وهي «قصائد أولى» في طبعها الثانية (مدار مجلة شعر» والمكتبة المصرية)، وهي المدونة الثانية (١٩٦٢)، وصيغة أخرى من «المقاطع» في أعمال أدونيس الشعرية الكاملة (مدار العودة)، وهي المدونة الثالثة (١٩٨٥)، وصيغة أخرى من «المقاطع» منشورة في ديوان «قصائد أولى» في صياغات أدونيس «النهائية» لأعماله الشعرية (مدار الأداب)، وهي المدونة الرابعة (١٩٨٨). فمادنا عن الفوارق بين المدونتين الأولى والثانية (١٩٥٤ و ١٩٦٢)، وهي الوقفة التحقيقية الأولى؟

٣ - ١ - ١: الوقفة التحقيقية الأولى

علينا أن نشير بداية إلى أن الشاعر لم يقدم، بعد طبع «قلات الأرض» لأول مرة، على نشرها كمجموعة مستقلة مرة ثانية في أي من منشوراته اللاحقة. بل بعد، منذ الطبعة الثانية لـ«قصائد أولى»، إلى نشر «مقاطع» منها بحسب، بعد أن وضع عن صدر صفحة الغلاف الداخلية العبارة التالية: «أضيفت إليها قصائد لم تنشر (١٩٤٨ - ١٩٥٥)»، ومنها

٣-١-٢ : الوقفة التحقيقية الثانية

نعمد في هذه الوقفة الى مقارنة المدونة الثانية (١٩٦٣) بالمدونة الثالثة (١٩٨٥)، مما بات يندرج في أعمال أدونيس في صيغة «مقاطعة» وحسب، من نتائج شعري سابق هو «شآلات الأرض»، من دون أن يعرف القاريء، بعد هذا التغير، ما إذا كان مجموعة أم قصيدة أم غير ذلك، فما حصل هذه المقارنة؟

احتفظ الشاعر في المدونة الثانية بما كان عليه أساس البناء النحوي - العروضي فيها، وهو البناء الخماسي، أي توزيع أبيات المطولة في مجموعات تتكلف كل واحدة منها من خمسة أبيات ذات قافية موحدة، أما في المدونة الثالثة فقد أُلغِيَ هذا البناء الخماسي ههنا، وموردا من كل مجموعة من المجموعات البيئية التي يستقبلها بيتين أو ثلاثة أو أربعة، ويصبح عدد المقاطع في المدونة الثالثة ٣٩ مقطعا. متقارنة الطول، كما أن ترقيعها يختلف عما كان عليه في المدونة السابقة.

الى هذا فإن الشاعر يزيد في المدونة الجديدة بدل أن يهذف، مثمما فعل عند إعداد المدونة السابقة، أي أنه أعاد الى الثالثة أبياتا سبق له أن حذفها من الثانية واستعادها من الأولى بالتالي، طبعة ١٩٨٥ أكبر من طبعة ١٩٦٣، ويرد فيها ١٥٣ بيتا بدلا من ٨٥ بيتا، أي أعاد ليراد أبيات حذفها في طبعة ١٩٦٣.

كنا نتحققنا في الوقفة السابقة من تعديل لفظ واحد بين المدونتين الأولى والثانية، أما في هذه الوقفة فالتعديلات عديدة، ونشير إليها في



التغيرات التالية:

- «شبهات حمر» في المدونة الثانية، تصبح في المدونة الثالثة: «صرخات - مدى».
- «أي حق رف الجمال عليه»: «أي حق حنا الجمال عليه».
- «ما لها يتنفها الحقد»: «ما لها يمزقها الحقد».
- «كلما غمغم الكفاح»: «كلما استنباس الكفاح».
- «لمحت في صراخه لغة الذل»: «لمحت في صراخه لغة القهر».
- «وشوك الدنيا»: «ورعب الدنيا».
- «فانحنى تآكل التراب وتمتص»: «فانحنى تآكل

الدم المقاطع». ماذا عن علاقة المجموعة بالمقاطع؟ في العملية الشعرية ما يسمح بخلاص الديوان الى مقاطع؟ وما للمقتضيات التي تحكمت بخيارات الشاعر في عمليات الحذف والإبقاء؟ لنقدم بداية بعملية مقارنة بسيطة بين المدونتين: ما حاصل المقارنة؟

- حذف من المدونة الثانية القسم الأول (الذي يحمل العنوان التالي: ١٥ - أول أنذار...) كله الوارد في المدونة الأولى.

- حذف في القسم الثاني (الذي يحمل العنوان التالي: ٢٥: نحن حركة صراع) الأبيات العشرة الأولى (من البيت ٧١ الى البيت ٨٠) ومن البيت ٨٦ الى البيت ١١٠، وحذف من البيت ١١٦ الى البيت ١٢٥، ومن البيت ١٢٦ الى ١٤٥.

- حذف في القسم الثالث (الذي يحمل العنوان التالي: ٣٥: أركى شهادة في الحياة هي شهادة الدم) من البيت من ٢١٦ الى ٣١٥.

- وحذف في القسم الرابع والأخير (٤٥: إن طريقنا طويلة) من البيت ٣١٦ الى ٣٥٢، ومن البيت ٣٣١ الى ٣٤٠، ومن ٣٦٦ الى ٣٨٠، ومن ٣٨٦ الى ٤٠٠، ومن ٤١١ الى ٤٢٠.

ونلخص عمليات الحذف بالشكل التالي: عدد الأبيات في المدونة الأولى: ٤٢٠ بيتا، وفي الثانية ٨٥ بيتا كما ننتبه في الوقت عينه الى أن الشاعر أُلغِيَ «الأقسام» التي قاصمت عليها المدونة الأولى، وهي أربعة أقسام، وجعل الأبيات المحتفظ بها في المدونة الثانية تتوزع في مجموعات من الأبيات ذات ترقيم جديد يصل الى ١٧ مقطعا. وقبل ذلك كله، لجأ الشاعر الى حذف مواد عديدة من «عقبات النص»، كما يسميها جبرار جينين، وهي الأهداء: «الى مسعدة»، و«المقدمة» التي قدم بها الأديب سعيد تقى الدين المجموعة. كما قام أدونيس بتغيير زمان كتابة الديوان - القصيدة، فهو في المدونة الأولى معين على الشكل التالي: تموز ١٩٤٩ - آذار ١٩٥٤. وفي المدونة الثانية: دمشق ١٩٥٠.

يبي أن نشير الى عملية تبديل بسيطة بين المدونتين، تقوم على تغيير لفظ بأخر. فالبيت ١١٤ في المدونة الأولى: «ليس إلا أن نسج الدم رايات» يصبح في المدونة الثانية: «ليس إلا أن نسج الحب رايات».

كيف تحول «الدم» الى «الحب» بين مدونة وأخرى، هذا ما يفسر بعضا من تعديلات الديوان في مدونتها الثالثة، كما نتحققنا من ذلك في الوقفة التحقيقية الثانية.

التراب وتسف.

- «فتحت كفه دروي وشكتها»: «فتحت كفه دروي

وأرستها».

- «أنا ما مهني، وكل جمال»: «أنا وجه المدى فكل جمال».

- قلت، يجرس القطيع وينشك: «قلت، يجرس القطيع وينقص».

- أنا دري طويلة كالغد المقل: «أنا دري طويلة كغد يقبل».

- «أنا دري حمراء»: «أنا دري خضراء».

- «أنا جرح ممس بالبطولات»: «أنا جرح مضخ بالبطولات».

- «أنا في مشرق النجوم ومسرأها»: «أنا في مشرق النجوم ومرسأها».

- «من رأى الشمس تستفيق على البعث»: «من رأى الشمس تستفيق على الشعب».

- «دوي مضجع شهاق»: «دوي مغامر خلاق».

٣-١-٣: الوقفة التحقيقية الثالثة

نقوم في هذه الوقفة الثالثة والأخيرة بمقارنة المدونة الثالثة (١٩٨٥) بما بقي من «مقاطع» من مجموعة «قالت الأرض» بالمدونة الرابعة والأخيرة عنها، والتي وردت في صورة «صياغة نهائية» لها (١٩٨٨) فنجد النطاقات تامة بين المدونتين الأخيرتين.

٣-ب: استهدافات التعديلات

تتغير المطولة في عدد أبياتها من مدونة إلى أخرى، ولا يمكننا القول أن الاختلافات بين المدونات تقتصر على عدد الأبيات بل تشمل المطولة في مجموع مستوياتها، من هيتها الطباعية حتى مبانها العروضية والنحوية والدلالية، كان لنا أن نقول إن القصيدة في مدونتها الثانية والثالثة صورة مختصرة عن المدونة الأولى، وجرى فيها الاكتفاء بدمقطع، منها ما يوحي بأننا أمام القصيدة عنها، فيما الأمر مختلف، على ما نظن ونسعى إلى الإبانة وهو أننا أمام ثلاث قصائد مختلفة وإن تصدر الثانية والثالثة منها عن قصيدة معينة على أنها «الأصلية»، فماذا عن الهيئة الطباعية؟

أول ما يؤثر الانتباه في المدونة الأولى هو شكلها الطباعي اللاتقيد الذي يوزع المطولة في أربعة أقسام، هي «أول أدرك» (من الصفحة ١٣ حتى ٢٦، في الطبعة الأصلية)، متخذ حركة صراع «(من حتى ٢٩)، «أزكى شهادة في الحياة هي شهادة الدم»

(من ٦١ حتى ٨٠) «وإن طريقتنا طويلة» (من ٨٢ حتى ١٠٣). لا تقع على هذا التقسيم في مدونة ١٩٦٣، بل على تقسيم آخر يوزعها على أبيات متقاوطة العدد والتجميع، لا خماسية البنى العروضية، ملكت كانت في الطبعة الأولى، ويبلغ عدد المقاطع فيها ١٧ مقطعاً، إلى ذلك جرى ترقيم مختلف للمقاطع كما تم حذف عناوين المقاطع الأربعة التي كانت تصدر كل قسم.

وهو تقسيم لا تقع عليه أبداً في طبعات هذه المطولة لاحقاً، إذ تتحول إلى مجموعة من الأبيات المتتالية، تفصل بينها إشارات طباعية ليس إلا، وترقيمات أخرى تصل إلى ٢٩ قصماً في طبعة ١٩٨٥. كما نفتقد في الطبعات اللاحقة العناوين الممهدة لكل قسم، والتي توجه مسار المطولة في مبانها ومعناها، على ما سنتبين، وفي التبديل الأساسي تكمن محاولة أدونيس الأساسية، وهي تغيير القصيدة عن مراميها التي وضعت لها، ومؤشر هذا التبديل الحاسم هو إلغاء الأداء الذي يتصدر الطبعة الأولى: «ألى سعادة» مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، الذي تعد هذه القصيدة ملحمة البطولية.

تحققي، إن معالم الاستدلال السابقة على المطولة: يختفي الأداء، وتقدم الطبعة الأولى، وعناوين الأقسام الأربعة، ما يشير إلى أن الشاعر أخفى من المطولة كل ما كان يحيل إلى «مناسبتها»، كما قال نقاد العربية القدامى، أو إلى علامات الشاعرية والخارجية الدالة عليها، حسب دانييل ديلاك فيليبوليه، أو إلى «عنايت النص، حسب جبرار جينيت، وهو لا يخفي معالم الاستدلال وحسب، وإنما يبذل القصيدة تماماً، فيما تقول، وهو ما نتعلق منه في عمليات الحذف للواسعة التي طاولت القصيدة.

لا نجد كبير تغيير بين نص المدونة الأولى وما آلت إليه الأبيات المحفوظ بها في المدونة الثانية، فيما خلا تبديل طفيف في البيت ١١٤، كما أشرنا أعلاه: «ليس إلا أن ننسج الدم رايات»، يصبح «ليس إلا أن ننسج الحب رايات»، إلا أن الأمر مختلف بين المدونتين الأولى والثالثة، إذ نلاحظ وقوع عمليات تبديل واسعة، يحذف الشاعر غالباً، ويضيف أحياناً مبدلاً بعض الألفاظ والعبارات، في مسمى «تسميني» للنص الأول، لا يغير كثيراً من طبيعته الأساسية، ففي البيت الأول منها يقول الشاعر في الطبعة الأولى:

«قالت الأرض، في جفوني آباد وساع، وفي شفاهي سؤال»

ويرد البيت في طبعة ١٩٨٥ على الشكل التالي:

«قالت الأرض، في جذوري آباد حنين، وكل نبضي سؤال».

التبديلات بسيطة، على ما نلاحظ، تقيد توسعة المعنى أو تكثيفه، أو التخفيف من التكرارات فيه، على ما نرى في أمثلة أخرى من التعديلات، ففي الطبعة الأولى يقول: «بعض الفجر،

بعض النور والشمس» ، فيبدل على الشكل التالي : «بعض الفجر، بعض النور والحب، طالما أن لفظ «النور» يحتفظ في سماته الدلالية بما يتضمنه لفظ «الشمس» فاقترض الحذف من جهة، وتعزيز المعنى، من جهة ثانية بزيادة لفظ «الحب» على البيت المعدل، وهي الحالة عينها التي نجدها في هذا المثل: «أي خلق، كالفرز، كالفتح» (في الطبعة الأولى) تحول في الطبعة ١٩٨٥ إلى الشطر التالي: «أي خلق، كالسر، كالظم، كالفتح، بعد أن انتبه أدونيس من دون شك، إلى أن لفظ «الفرز» الوارد في الطبعة الأولى يشتمل في سماته الدلالية على بعض ما يتضمنه لفظ «السر» ، فاقترض الحذف واقتضت الزيادة بدلا عنه بالتالي. يمكننا القول إن مقتضيات الحذف الأولى مختلفة عن الثانية . ففي المرة الأولى كان على أدونيس أن يحدد معالم القصيدة تماما، أي أن يغير الهدف من وضعها، وهو ملحمة سعادة، فحذف على سبيل المثال، للقطب الثالث كله الذي يفيد في المدونة الأولى، عن عملية إعدام سعادة، أما الحذف في المرة الثانية وعمليات الصياغة الداخلة في المدونة الثالثة، فاستدعاء طلب التحسين الفني للآبيات المتبقية من القصيدة الأصلية. وهو ما يستتبع أدناه عند الوقوف على التغيرات التي أصابت مبانى القصيدة بل غرضها العام.

يمكننا أن نشير إلى أنماط في التبديلات منها ما يتصل بالتخلف، كما قلنا، من الجانب «الدموي» أو الشهادي الواضح في المدونة الأولى: سبق أن قلنا أعلاه أن الشاعر بدل بيتا واحدا في المدونة الثانية، بل لفظا بلفظ في البيت التالي: الشطر «ليس إلا أن ننسج الدم رايات»، تحول إلى الصيغة التالية : «ليس إلا أن ننسج الحب» ، ما يمكن تلخيصه على عجل بأن الشاعر انتقل من دعوة الشهادة إلى دعوة السلام، وهي نزعة تتحقق منها في المدونة الثالثة، وفي بيت آخر يعمل فيه الشاعر على حذف لفظ «الثورة» لصالح لفظ آخر، أقل حمولة منه، وهو «نشوة» : يقول في المدونة الأولى: «ومعني في الأحافير ثورة وعراكا، وينتهي في المدونة الثالثة إلى القول: «ومعني في الأحافير نشوة وعراكا، كما يتحول ضمن المسعى نفسه لفظ «الجمراء» الذي يصف درب الشاعر إلى مخضراء!

كما نلاحظ ، من جهة أخرى، مسعى لدى الشاعر يقوم على تبديل ما علق في أبيات القصيدة من الفاظ عامية أو «ثقيلة» شعريا وغير مانوسة في مفردات الشعر: «فانحنمت تآكل التراب وتمتص» تصبح : «فانحنمت تآكل التراب وتستشف» ، و«فتحت كه دروي وشكها» تصبح : «فتحت كه دروي وأرستها».

أقدم أدونيس في غير مرة على إجراء تبديلات صياغية على قصائده ومجموعاته، إلا أن ما قام به في «قالت الأرض» مختلف تماما عن غيره، في أنه بدل طبيعة القصيدة وتوجه بها وجهة مغايرة لما كانت عليه في وضعها الأول. ولا نبالغ في القول إذ نؤكد أن حاصل القصيدة، بعد التغيرات التي

طرات عليها جعلتها لا قصيدة «منقحة» بل قصيدة أخرى، جديدة، يقول أدونيس في «إشارات» خاصة بطبعة ١٩٨٥ : «سجد القاريء أنني حذقت هنا نصا ، ونقحت هنا نصا آخر وقد يتساءل: ما السبب؟ وربما كان جوابه أنه لا يشاطرنى الرأي حسنا قد يكون له الحق لأنه يحدثنى من خارج، أما أنا فأحدد نفسي من الداخل فنيا، يتعدى أن يكون النص الشعري وثيقة، في أية حال، ومن أية زاوية أنظر إليه، وهو، لأنه انفجار ، يظل هو - مهما حذف منه، خصوصا أن نصا ما ليس، هو كذلك، إلا حلقة في انفجار أكبر: تجربة الشاعر، ولذلك فإن الحذف والتنقيح إنما يتمان لغاية واحدة: منح النص مزيدا من التوهج ، أعني مزيدا من التعمق والتواصل»^(٢٦).

وعادة الحذف يلجأ إليها بعض الشعراء في حياتهم فلا يقدمون على إعادة طبع مجموعاتهم كاملة ، أو المجموعات الشعرية كلها، أو بعض قصائدها ، ما لا يعيا به لاحقا جامعو شعرهم، إذ يعدون إلى تثبيت المجموعات والقصائد المحذوفة من جديد، وإلى زيادة الألفاظ والتراكيب المحذوفة في هوامش الصفحات لإثارة القاريء، والناقد فعلا (مثلا يفعل منقحو ومعدو طبعت «البلادي» الشهيرة في فرنسا، عن «دار العيلام»)، أما عادة التصوير التي يقوم بها أدونيس فمختلفة تماما، وهي ليست عملية «تنقيح»، على أية حال، كما يطيب له أن يقول، يكلفنا العودة، في قراءة تحليلية سريعة للمطلوة في طبعها الأولى، لكي نتأكد من أن أدونيس سعى فيها إلى كتابة حياة أنطون سعادة مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، واستشهاد شعرا^(٢٧).

وهو ما نتلمسه من عناوين الأقسام، حيث إن كل قسم منها يتخذ سبيلا بينا ومطلوبا في البناء الشعري، ويتضح لنا من دراسة كل قسم أن المعنى مدير سلفه، أي القصد منه في القول، وهو ما يشير إليه بوضوح عنوان كل قسم، وما يوجه قراءة المعاني فيه. ففي القسم الأول يسلك المعنى سبيلا بينا، هو التمييز بين ما كانت عليه «الأرض» قبل «أول آذار» (عنوان القسم، ويشير إلى مولد أنطون سعادة) وبعده، على أن المزار الزمني هذا الواقعة الفاصلة فيه (مولد سعادة) علامة، بل معلم دال على أن «الماثل» علامة الجذب، و«المابعد» علامة الاضطرار . وهو ما يتعدى معناه في ختام القسم الأول في البيت التالي:

«ذاك آذار .. ذاك أول آذار

وهذا ابنك العظيم «سعادة»؟»

أما القسم الثاني ، «نحن حركة صراع» ، فيشير إلى حال الأرض، للبيئة في جغرافيتها ومدنها (البنان ، صيدون، صئين...) وإلى حال الإنسان بعد مولد سعادة، واكتشافهما لحال العبودية وارتسام طريق الحرية. وهو قسم يظهر عيودية

الإنسان في أرضه، واستعداده في الصراع إلى النهوض على أساس الشطر الذي يقول: «مكنا - فاضرت الأشياء». أما القسم الثالث فيشير إلى إعدام سعادة، الذي يلخصه البيت التالي: «ناظر معصوب وثائر مرهوب، وإلى تأكيد الديمومة عبر الشهادة: لبنان حي في شهيد». أما القسم الرابع والآخر فيلخصه البيت التالي: «حسب نفسي أنني وجدت نفسي ربيها»، أي أن الشاعر توصل، ومعه الشعب، إلى تبين الدرب الحقيقي لاستعادة الأرض والإنسان هويتهم، وهي هوية تخلصها سيرة سعادة نفسه، على ما يقول البيت الأخير في المطولة:

«قيل: كون بيني قليل بلاد
جمعت كلها فكانت سعادة!»

أما لو عدنا إلى «المقاطع»، التي انتهت إليها المطولة - المجموعة في الطبقات اللاحقة لأعمال أدونيس الشعرية فإننا لن نتبين هذا السمار الذي تتخذه للعاني، بل غيره، ما يقبى تماماً كون هذه القصيدة هي سيرة سعادة أو ملحمته الشعرية، ولا تكون بالتالي، تنقيحاً لسابقتها، بل تبديلاً تاماً لها، وإن تذكر بسابقتها الأصلية. ويمكن لنا أن نجعل التغير هذا بالقول أن أدونيس يقبى النسق السري، بل الحكائي أحياناً، من المطولة ميقياً على الجانب الإنشادي - الغنائي.

يطيب لأدونيس القول، منذ نهاية الخمسينات أنه يجانب «الواقعية» والواقع، أي الصلة بالزمن، وهو قول تعزز في سيرته الشعرية بتأكيدات تطلب الجوهرى دون العارض من المعاني، وهو ما يفسر عمله الدائم والمتماهي على إعادة صياغة شعره، إلا أن هذا الهوس «الكلامي» لا يقبى أبداً صلة أكيدة بالزمن، لا تتأتى وحسب من مقاصد القول عند أدونيس، بل تتحكم أيضاً وتطبع أية صياغة وتنقيح لنتاجه الشعري. فإن يعمد أدونيس إلى صياغة «قالت الأرض» من جديد في الثمانينات، فهذا لا يعني العمل على تجسيدها، وإنما على تبديلها وفق ما انتهت إليه قناعاته الشعرية (والإيديولوجية وغيرها) في الثمانينات حصراً. ذلك أنه ينطلق إلى يطلب من الشعر قولاً «دبوي» والتوصل والواقع، له عمق المعاني الخالدة، وإن يتوسل دوماً ويعول على حملات الزمان والإيديولوجية في تقلباتها وتغيراتها. هدف التغيير الأول بين المدونة الأولى والثانية، إلى تغيير غرض المطولة، فما عادت ملهمة سعادة الشعرية. أما التغيير الثاني بين الثانية والثالثة، فهدف إلى أمر آخر، وهو تحسين فنية القصيدة والتخفيف مما بقي من نزعتها الشهادية «الدعوية».

إلا أن الأمر - لو نتاولنا مجمل شعر أدونيس المعروف - يتعدى ذلك إذ يهدف إلى «تغيب» شعره الحزبي تماماً: يشمل الأمر امتناعه عن نشر شعره الحزبي الأول، مثل قصيدة «قافلة المجد» (النشورة في مجلة الحزب القومي السوري الاجتماعي

النظام الجديد، حزيران/يونيو ١٩٤٨) وغيرها، أو المطولة الشعرية - المجموعة «دليلة» (مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٥٠). وماذا عن المؤلفات التي يعلن عنها في ختام «دليلة»، على أنها المؤلف: «معزوفة الدماء» (ملحمة شعرية، تصدر قريباً)، «صانينال» (ملحمة شعرية)، «دينون» (مسرحة شعرية)، «وقلماش» (مسرحة شعرية)؟ أنها تختفي تماماً في قائمة كتبه الواردة في صدر كتابه الشعري الآخر، «إذا قلت يا سوريا، الصادر في بيروت في العام ١٩٥٨، بعد «قصائد أولي»، والذي اختفى بدوره من قائمة مؤلفاته الشعرية اللاحقة.

٣ - ج: عمليات تنقيحية

غير أن عمليات الاستعادة لا تقتصر على عمليات «التغيب»، وعلى المسح الحزبي كما إبناء، بل تؤدي أحياناً إلى عمليات «تنقيح» بين نشر وآخر لشعر أدونيس. ولتبيان ذلك سنكتفي بإيراد قصيدة «العمل»، دارس من لهيتها الطباعية وحسب، كما وردت في أربع مدونات، هي التالية: «إذا قلت يا سوريا»، و«قصائد أولي»، وفي «الأعمال الشعرية الكاملة» في ديوان «أوراق في الريح» وفي «أوراق في الريح»، «صياغة نهائية»^(٢٨).

يتبين لنا، بدايةً، أن القصيدة هذه صدرت في ثلاث مجموعات مختلفة: في «إذا قلت يا سوريا»، في العام ١٩٥٨ وفي «قصائد أولي»، في العام ١٩٦٣، وفي «أوراق في الريح»، في طبعتي ١٩٨٥ و١٩٨٨. إلا أن التبديل لم يقتصر على ذلك، بل شمل أيضاً الهيئة الطباعية وغيرها أيضاً في المدونات الأربع.

نتحقق من حصول تغير في الهيئة الطباعية، إذ يلجأ في المدونة الثانية إلى الفصل في عدة مواضع بين السطور ما يفرز مقاطع جديدة، تصلف إلى السابقة الموجودة في المدونة الأولى: ٧ مقاطع في الأولى، ١١ في الثانية (على الرغم من حذف أبيات من المدونة الثانية، على ما سنلاحظ) وسبعة في المدونة الثالثة، وأربعة في الرابعة. إلى ذلك، يغير أدونيس، في غير موضع، علامات التنقيط. الشارطة (-) بديل النقاط الثلاث، وهذه بالفاصلة، وغيرها كذلك.

اعتمد أدونيس في المدونة الأولى ترتيباً معيناً للأبيات، وحافظ عليه في المدونة الثانية، إلا أنه عدل في المدونة الثالثة، بدل الترتيب الألفي في بعض السطور، في المدونتين الأولى والثانية حيث السطر يذكر بالبناء التناظري، المنقسم إلى شطرين، في الشعر الغزوي، يلجأ أدونيس إلى البناء العمودي ذي الأسطر غير المزوجة، لإيضاح ما نقول نورد شكل مطلع القصيدة في المدونتين الأولى والثانية.

للعمل
شمر زند الأمل
وانطلقاً،

يزرع في ساعده يزوع فيه الأقفا.

ويصيح في المدونة الثالثة:

للعمل

شمر زند الأمل

وانطلقا،

يزرع في ساعده

يزرع فيه الأقفا.

ولقد تحققنا من ثبوت رأي أدونيس عن هذا التعديل في المدونة الثالثة. إذ وجدنا أن المدونة الأولى تعدد في ١٧ موضعاً إلى توزيع أسطرها في قسمين، ثم يتغير هذا التوزيع كله في المدونة الثالثة، إن نتوسع في العرض ولا في التحليل، ملاحظين فقط أنه يعدد إلى حذف عدة أبيات بين مدونة وأخرى: يحذف في المدونة الثانية تسعة أبيات^(٢٩)، ويسقط من المدونة الثالثة ٤٢ بيتاً. كما يبدل صيغاً عدد من الأبيات^(٣٠)، أي غير ذلك من التعديلات التي وقعنا عليها في المدونات الأربع.

يمكننا أن نذكر من هذه الأمثلة: قصيدة «أوراق في الريح» تبلغ في مدونتها الأولى ٧٥ مقطعاً، وفي الثالثة ٦٧ مقطعاً. وهذا لا يشمل شعر أدونيس الأول، بل شعره اللاحق، حتى حين تكون الفترة الفاصلة بين الطبعين بسيطة، مثلما جرى في قصيدة «مفرد بصيغة الجمع»، التي اختلفت في عدد من مواضع بين ما كانت عليه في نشرها الأول (في مقاصط، في مجلة «مواعظ»، العدد ٢٩)، وبين نشرها في ديوان مستقل (في العام ١٩٧٧ عن دار العودة في بيروت). ولهذا نتساءل: ما تعني عبارة أدونيس، «صياغة نهائية» التي يات يضعها، منذ نهاية الثمانينات، على صدر غلاف مجموعاته الشعرية (الصادرة عن «دار الآداب»)؟ أهو يضع، بهذه الطريقة، حدا لمشروع انتهى أخيراً إلى تثبيته، حسماً — في حساب الشعري والنقدي — لمراجعات وتعديلات وبتقنيات أجراها على شعره، في مدى طبعاته المختلفة؟ ربما، إلا أنه لا يضع بذلك الكلمة الفصل في تحولات نصوصه: هذا ما يقترحه أدونيس على النقد والتاريخ الأدبي، عن أي صياغته «النهائية» هذه ليست سوى حالة من حالات نصوصه، وصيغة من صيغ عديدة، هي السابقة في نتاجه، وإن كانت الصيغ «النهائية» تغطي بموافقة الشاعر نفسه، أي النقاد والمؤرخ الأدبي ودارس المسودات الأدبية أن ينظر إليها على أنها «حقيقة» أدونيس أو نصح «النهائي» فعلاً. بل على أنها للمساعي الأخيرة التي انتهى إليها، جامعاً إليها ما غييه أدونيس من شعره، مثل الأحوال المختلفة لقصاصته في طبعاتها المختلفة، فما نقول في ختام دراستنا؟

على مستوى الطريقة المنهجية في مقارنة «تكوين» النصوص الشعرية، يمكننا القول إن المدونات العربية التي

دراساتها تقرب وتختلف في أن مع ما توصل إليه دارسون اجانب في هذا المجال: توصلت الباحثة دويوف في دراستها عن بروسست إلى تعيين ثلاثة أنواع من التعديلات أو التفتيحات: الزيادات والحذف والنقل، وهو ما تقول عن المخطوطات أيا مكاننا أن نستعملها في دراسة الصيغ الثانية؟

هذا ممكن طبعاً إذ أننا نجد في مواد عملنا زيادات عليها (في حال السياب خصوصاً، وهي أبيات، أو ألفاظ عند أدونيس، وسميها في دراستنا «تعديلات»، أو «تعديلات»)، كما نجد عمليات حذف (إسقاط أبيات مقاطع، قصائد، مجموعات بكاملها، وسميها في دراستنا «إسقاط»)، إلا أننا لم نجد في أمثلتنا أحوال «نقل»، ونلاحظ أنها عمليات تناسب المخطوط في حال تكونه، لا المسودات الثابتة، لكننا نجد في أمثلتنا أحوالاً لا ترصد ما دويوف، وهي أن الكاتب يعيد «ترتيب» النص الثابت، أي العمل في أقسامه وخطة ومقاصده، كما لو أنه مخطوط قيد العمل، أي ما قبل النص.

لم يتوقف أدونيس، وقبله السياب، عن العمل المستمر في نتاجهما الشعري، مثل نص قابل للكتابة دائماً، فكيف يحتفظان بدققهما في التصرف... الدائم بما كتبه، فيما يتمتع بروسست، أو ميلوش، عن ممارسة هذا الحق أو عن مجرد ادعائه؛ قلما يمحض الكاتب الأجنبي نفسه مثل هذا الحق، فالنصوص التي كتبها، الشابتة، باتت خارج حدود تدخله، وإن تدخل فيها، فالامر يحصل في أحوال قليلة، على ما نعرف، ولا يجعل منه بآية حال «أبداً» أو «سالكاً» لنص قادراً على التصرف الحر والتام به، بل منتجاً جديداً له، على أن اشتغاله المستجد عليه لا يعد تثبيته نهائياً للنص، كما لو أنه وصل إلى حقيقة... الأخيرة والحاسمة. وهو ما تقول به دويوف، حين تشكك، بل تنفي وجود «نهائية» ما للنصوص.

ما قام به السياب وأدونيس متشابهاً تماماً، وإن بدرجات مختلفة، وهو من كشوفات الدراسة الشيقة، إذ كشف لنا عن تصرفات متطابقة، يمكن تفسيرها كذلك في سلوكات الأناس (الأنثروبولوجيا) الثقافية. ألا نرى في تصرفات أدباء، مثل بروسست وميلوش وفلووير (مثلاً، لا حصراً)، أمام النص في أحواله التنصيصية المختلفة، كما أشرنا إليها (أو كما تنصص في مجالات كتابية معروفة، ولا تحتاج لكبير عرض وشرح)، تعبيراً عن سلوكات شديدة الاحتراف، في مجتمع شديد الكتابية والوشوقية، مما يفعله ويقر به؟ وهو ما يتمثل أدبياً في العمل الدؤوب على النص، الصادر عن اشتغالية نظامية عالية، لا تدانيها «الحرية» التي تنبئ عنها تردبات السياب وأدونيس وتعثراتها في «تثبيته» نصوصها، والتي تغضض شيئاً من التصرع كذلك، وعدم أمانتها واضطلالها، بالمقابل، بتبعات حياتها (ومنهما) إسهاماتها الحزبية) وشعرها بالتالي: حذف السياب وغيب ما شاء من شعره، المطبوع خصوصاً، من دون أن يبرر فعله هذا

(٣١) أما أوديس فساكتفى بالقول أنه «دخلني عنه» (٣٢). كما أن الضعف التصريحي هذا يبين لنا عدم وجود وسائط بين الشاعر والقارئ، وهو دار النشر بأدوارها المختلفة، ومنها العمل التحريري للنص قبل ثبوت هيئته الطباعية.

إلا أننا نتحقق كذلك، بعيداً عن حالتَي السياب وأوديس، من أن المواد المتوافرة من نصوص الحداثة العربية لا تتيح لنا سؤالها عن التداخلات الدينامية التي كابدتها وخرجت منها، ولا معالمتها التجاذبات التي تتعرض لها الكتابة بين تقبلها واستدعائها لموادها (في صورة واعية وغير واعية في صورة مندغمة) وبين «قوليتها» لهذه المواد في صيغ كتابية، فتقبلها ونشطتها وثبتتها (كلها أو بعضها)، إلا أن دراستنا اتاحت لنا الوقوف على عمليات أخرى، وأعية هذه المرة، هي التحكم اللاحق بالنصوص وهو على نوعين:

– التحكم الفني، بعد فترة واقعة بين الوضع والنشر، أو بين النشر (الأول) واختيار النصوص والتدقيق فيها في مسعى «دخولي» (إذا جاز القول).

– التحكم الأيديولوجي، بعد فترة طلباً لتسوية السيرة الشخصية عن أن المدة الشعرية المستند الأقوى عنها.

نسعى إلى «تحقيق» النصوص إلى التدقيق في «تطبيقاتها» كما يقول جينيت، إلا أن هذا لا يؤمننا بأننا قادرون على بلوغ معنى مضمون، أو مستقر، في النص، وفي مجموع أحواله الكتابية، ذلك أن الأحوال هذه ليست تتأهل لحظ متصاعد، أو تمثل كل مسودة بالنسبة إلى ما سبقها أو لحظها من مسودات تعديل أو استكمال لها، وإنما هي كلها أحوال، ولكل واحدة منها نسقها المخصوص، ومعناها المخصوص أيضاً، عملاً بما قاله غير دارس، مثل ميشال فوكو وغيره وهو أننا واهمون أن هناك «كاتباً» يلف خلف هذه النصوص المجموعة تحت اسمه، وأن هناك «ذاتاً متماسكة، معبرة لا تتوانى عن الظهور والتأكد في النصوص» هذه: «نمساك هذه القصص كلها، وهذه القصائد، وهذه المسرحيات المأسوية» (بل نجرها إلى القول). أن تقيننا عما آتت منه، وعن كتبها، ونطالب الكاتب أن يفيدنا عن وحدة النصوص الموضوعية تحت اسمه، ونطالبه بالكشف بل بجلاء المعنى الخبوي الذي يخترق هذه النصوص، ونطالبه بأن ينزلها في حياته الشخصية وتجاربها المعاشة، وفي التاريخ الحي الذي شهد ولادة هذه النصوص.

الهوامش:

- 1- نقرأ في الصفحة الأخيرة من غلاف «ديوان عبد الوهاب البياتي» (الجزء الثاني، الصادر عن دار العودة ١٩٧٢): «تتويجا لربع قرن من الكفاح الأدبي رأت دار العودة أن تقيم بمعية إصدار المجموعات الكاملة للشاعر المبدع، هذا ما سبقت إليه «دار العودة» غيرها. وهذا ما نلتمها فيه غير شاعر وغير دار نشر: قام الشاعر حميد سعيد في طبع ١٩٨٤ بجمع مجموعاته الشعرية الخمس في «ديوان حميد سعيد» (طبع ونشر مطبعة

الأديب البغدادي، ١٩٨٤)، وعبد الشاعر سليم جرعات في العام ١٩٩٢ إلى جمع مجموعات الشعرية تحت عنوان «الديوان»، واشتمل على مجموعاته الشعرية كلها، السابقة على تاريخ الطبع هنا، من مجموعته الأولى «كل داخل سيهدأ» (دار النشر كل خارج أيضاً) حتى «الجزائري» (مجموعته الأخيرة «الديوان» دار النشر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٢).

كما عدد شعراء الآخرين إلى نشر أقسامهم من نتاجهم الشعري، معينا في سنوات مبعتها: هنا ما فعله الشاعر صامي مهدي، إذ أصدر مجموع شعره في عشرين سنة في كتاب واحد، تحت عنوان «الأصاغر الشعرية»، ١٩٦٥ - ١٩٨٥ (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام العراقية - بغداد، ١٩٨٦)، والشاعر جبيب الشيخ (جفر) «الأصاغر الشعرية» ١٩٦٤ - ١٩٧٥، دار العربية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥).

٢- تعلقنا من ذلك عند إعداد كتابنا: «العابر الهائل بنعال من ربح: رسائل وأمبو العربية» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، واستيقنا لأهمية المعلومات النقدية الحقة من عدة كتب فرنسية منها:

Rimbaud : Oeuvres, édition de S. Bernard et A. Guyaux, éd. Garnier, Paris, 1981.

Verlaine: Oeuvres poétiques, édition de Jacques Robichez, éd. Garnier, Paris, 1969.

واللافت في نشر «الرسائل» في فرنسا أن الحد لا تقيد، مثل دار «غاليلاي» مؤرخاً بطلان الشاعر، بل بما يملكه النشر السليم والصحيح والنام لهذه الرواد الثمينة. فلقد نشرت الدار المذكورة في العام ١٩٩٦، في كتاب مراسلات سان-جون برس من رويجه كايوا، وهي ٢٢ رسالة، كانت الدار نفسها نشرت ١٦ منها فقط، بعد أن حذفت منها، في طبعة أصال برس «الكاملة» بعض المقاطع التي انتزها برس نفسه عند إشرافه عليها، وكانت تشير إلى خصومات مع بعض الأدباء، وإلى المحاماة الخبيثة على كايوا، للامتداد بنشر نتاجها.

Correspondance de Saint-John Perse et Caillois, textes réunis et présentés par Joelle Gardes Tamine, Gallimard, Paris, 1996.

Jean Bellemain-Noel: Le texte et l'avant-texte, Larousse, Paris, 1972.

La genese du texte: les modèles linguistiques, (col.), C. N. R. S. Flammarion, Paris, 1987.

Jolette Rey-Debove : Pour une lecture de la rature, PP 103 - 127.

Op. cit. P 105. - ١

٧- أبو الهب الحسين ابن رشيق: «العمدة في معاني الشعر وأدبياته»، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد جبر الدين بن عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٢، ص ١/ ٢٠٠

٨- Jean Peytard: Les variantes de ponctuation dans le Chant premier des Chants de Maldoror, pp. 13-71

٩- من هذه الكتب، نذكر:

محمود الميعة: «بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق» مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥.

عبد الجبار لودود البصري: «بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر» بغداد، ١٩٦٦.

إحسان عباس: «بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره» (وتعد أول دراسة تفسيرية جامعة وموثقة عن الشاعر، خصوصاً عن شعره، بما أنها حطت بتفصيلات نقدية، من جهة «تناسية» أبانت العديد من عمليات «الأخذ» التي قام بها السياب عن الشعر المكتوب بالإنجليزية، مثل التواتر وكثير، ومستقر وغيرهم، وعن الروكا وغيره)، الصادر في طبعة الأولى في العام ١٩٦٦، إلا أن شواهدنا تجعل إلى الطبيعة البلاغية، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

عيسى بلاط: «بدر شاكر السياب: حياته وشعره» (قام المؤلف فيه بعمل تحقيقي خاص حياة الشاعر قرب عائلته وأصدقائه ومعارفه، ويعرض شعره كتاباً، الصادر في طبعة الأولى في العام ١٩٧١، إلا أن إحالاتنا تعود إلى الطبعة الثالثة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨١.

١٠ - بدر شاكر السياب : ديوان - المجلد الثاني، جمع : ناجي علوش بيروت ١٩٨١.

١١ - مجاهد السامرائي : رسائل السياب، دار الطليعة والنشر، بيروت ١٩٧٥، وصدرت طبعة مزيّنة ومنقّحة من الكتاب في العام ١٩٩٤، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وتضم رسائل جديدة، بعضها للشاعر خالد الخواف، صديق السياب، وسهّل اندرس، ورسالة لأحمد زكي، وقيّدتا جامع الرسائل، في مقدمة الطبعة الجديدة، عن وجود رسائل أخرى للسياب، بعضها عند أقبال، زوجة السياب، أو عند أنونيس، وليّة عباس عمارة، ومحمي الدين ممد، والشواف نفسه، ومحمد علي اسماعيل، وعلي السبتي، وأحمد دحبور، وتوفيق صايغ وغيرهم.

١٢ - حسن توفيق هارزبان نابله وقصائد مجهولة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١، وعلينا أن نشر في هذا السياق إلى أن الكتاب هذا لا يتضمّن طبعا، بحكم أقدميته الزمنية، ما اشتملت الطبعة للزينة من رسائل السياب المذكورة في الهامش رقم ١١ أعلاه، من قصائد مضمّنة في الرسائل المزينة هذه وهي تزيّد على عشر قصائد، عدا أن السياب قيّدتا في بعضها، أو يعمد إلى توقيع قصائده باسم «الراعي الشارده».

١٣ - عيسى بلاطه : م. س. في الصفحات : ٢٧، ٤٢، ٤٨، ٥٢، ٥٩، ٦٤، ٧٨، ٨٢، ٨٩، ٩٠، ٩٢، ٩٤، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧

نظرات جديدة

في الاستمارة والترجمة

عبدالله الخراسي *

تعتبر مسألة الاستمارة من أهم المسائل التي شغلت الترجمة بجانبها النظري والتطبيقي. وقد ظهرت المسألة في ميدان البحث اللساني الحديث عام 1971 حينما نشر مناحيم داجوت دراسته المشهورة «هل يمكن ترجمة الاستمارة؟» في مجلة Babel المعنية بقضايا الترجمة. وقد لاقت هذه الدراسة العديد من ردود الفعل من قبل كثير من الباحثين في حقل الترجمة وعلى رأسهم بيتر نيومارك وكريستين ميسون، وتوالى الدراسات في هذا المجال لتصبح موضوعاً بدأت يواكب تشعبه في الظهور وخصوصاً في ضوء الدراسات الحديثة في الاستمارة التي تتعامل مع الاستمارة من منظور «المعتاد» وليس «الشذوذ»، وفي ضوء الدراسات الحديثة في علوم اللسانيات الأخرى كعلم اللغة الاجتماعي وتحليل النص والخطاب واللسانيات النقدية التي أظهرت مجتمعاً دوراً أساسياً للاستمارة في السلوك اللغوي لدى البشر بجميع لغاتهم.

الرجائي بالاستمارة للمفيدة). فقد ربط داجوت بين الاستمارة وبين وقع الاستمارة في نفس القاريء، أو ما يسمى بالتأثير الجمالي لتلك الاستمارة حيث يشعر القاريء من خلال هذا الربط غير المسبوق لدلالاتي المستعار والمستعار له بأنه أمام رؤية جديدة لم يتعرض لها من قبل مما ينتج نوعاً من التقبل الجمالي لهذا الكسر لقوانين الدلالة اللغوية. أما فيما يتعلق بالترجمة فالأمر ينقسم إلى قسمين. الأول يرتبط بما يجب على المترجم قطعه. وهنا يرى داجوت أن على مترجم النص الأدبي مهمة أساسية تتمثل في محاولة إعادة انتاج النص في اللغة المترجم إليها على نحو يمكن القاريء في اللغة المترجم إليها من الوصول إلى نفس المشاعر الجمالية التي يثيرها النص في القاريء باللغة الأصلية. وهذا يفترض أن داجوت يعمل ما يسمى بالتقابل الديناميكي dynamic equivalence الذي طوره يوجين نايدا U. Nida في العديد من دراساته في الترجمة ويفترض هذا المفهوم أن على المترجم أن يقوم بإنتاج مقابل للنص الأصلي في لغة الترجمة بحيث يكون هذا المقابل قادراً على خلق استجابة مشابهة لتلك الاستجابة التي ابداهما قاريء النص في لغة الأصلية.

إن هدفنا الأساسي في هذا المقال هو استعراض بعض الآراء الحديثة في موضوع «ترجمة الاستمارة» ساعين من خلال هذا الاستعراض إلى تبيان ربط هذه الآراء بالتطورات في دراسات الاستمارة والتطورات في حقول اللسانيات الأخرى، وستقتصر في استعراضنا هذا على بعض الدراسات التي ظهرت في عقد التسعينيات فقط، ويعكس هذا الانتقاء سميتنا نحو إبراز ما استجد من آراء وأطروحات في الموضوع. ولكننا نرى أنه ينبغي علينا قبل أن نعرض لهذه الدراسات أن نقدم استعراضاً موجزاً للخلفية النظرية في موضوع الترجمة والاستمارة، ذلك أن معظم الدراسات الحديثة ترتبط ارتباطاً عضوياً بما سبقها من دراسات تأسيسية للموضوع.

ظهرت قضية مشكلة الاستمارة في الترجمة في ميدان البحث الحديث على يد داجوت كما أشرنا في بداية هذا المقال^(١). ونظرية داجوت في ترجمة الاستمارة تعتمد أساساً على منظوره للامية الاستمارة والتي هي في نظره كسر للحوافز الدلالية للكلمات، أي أنه قصر الاستمارة على ما يسميه كثير من الباحثين بـ«الاستمارة الأصلية» (أو ما سماه الامام عبدالقاسم

* كاتب واستاذ مساعد بجامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان.

أما الأمر الثاني المهم من رؤية داجوت لترجمة الاستعارة فيتعلق بالمشاكل التي تقابل المترجم حينما يواجه استعارة تستعصي على «الترجمة الحرفية». وهنا يطرح داجوت رأيه القائل بأن ترجمة الاستعارة (أي على نحو يتم به خلق تأثير جمالي مشابه) تعتمد على مدى اشتراك لغة الأصل ولغة الترجمة في الجوانب الدلالية والثقافية المشكلة للاستعارة، وهذا يعني أن عدم اشتراك اللغتين في هذه الجوانب يقود إلى وضع يسمى في دراسات الترجمة بعدم قابلية الترجمة Untranslatability أي استحالة الترجمة عمليا.

دراسات لتسعينات

ويمكن القول على وجه العموم أن معظم دراسات هذا العقد في الترجمة والاستعارة ما زالت تركز على دراسة داجوت المشار إليها لكنها تحاول فيما نرى اعتبار تركيزه على الجوانب الثقافية والدلالية المشكلة للاستعارة جانبا واحدا فقط من بين جوانب عدة يجب تحليلها ووضعها في السياق. وهنا فإننا سنعرض لست دراسات تناولت الموضوع على نحو مباشر كما يلي:

- ١ - محمد مناصير : ترجمة الاستعارات والعبارات المسكوكة العربية.
- ٢ - أليست كروجر : ترجمة الاستعارات في الروايات السردية.
- ٣ - فيفان لوكس: الاستعارة وترجمتها.
- ٤ - ماري يونج: ترجمة الاستعارة الشعرية.
- ٥ - تيريزا دوبرنيسكا: ترجمة الاستعارة مشكلة المعنى.
- ٦ - جوديون توري: المنهج الوصفي.

١ - محمد مناصير : التركيز على الجوانب الثقافية

والدراسة الأولى التي سنعرض لها في هذا المقال ظهرت في عام ١٩٩٢ وتعمل عنوان «الاستعارات والعبارات المسكوكة العربية في الترجمة». وكتابها محمد مناصير ونشرت في العدد الثالث من المجلد السابع والثلاثين من مجلة «ميتا المتخصصة في قضايا الترجمة». ويعرف مناصير الاستعارات بكونها تعبيرات متعددة تعد قيمها الدلالية خارج مجالها الدلالي الواضح. ويرى أن الاستعارات والعبارات المسكوكة متشابهة لأن كليهما يعتمد على الاستخدام المجازي للغة، ولذا فهم معضلتان يواجهان المترجم.

ولأن كاتب النص الأصلي يستغل إمكانيات لغته وثقافته في النص وخصوصا في الصور والدلالات المجازية يتحول هذا الاستغلال إلى معضلة أمام المترجم، مما يجعل مناصير يتعامل عن المخرج. وهنا يستعرض رأي البعض الذي يرى بأن الاستعارة وسيلة كونية أي تشترك فيها كل اللغات والثقافات ولذا فإن من الواجب ترجمتها حرفيا بينما يرى آخرون أن

الترجمة الحرفية تؤدي إلى نتائج خالية من أي معنى، ولذا يرى نايدا مثلاً أن الاستعارة يجب ترجمتها كدغير استعارة. هنا ينصح مناصير مترجم النص العربي بدراسة إمكانية تقبل اللغة المترجم إليها للصورة الثقافية التي تحملها الاستعارة.

ويعتقد نجاح ترجمة الاستعارة عند مناصير على معرفتنا بالعالم وباللغة المترجم إليها، حيث إن الترجمة الحرفية قد لا تنتج ترجمة مقبولة في كثير من الحالات. وهنا يطرح مناصير عاملا مهما في ترجمة الاستعارة وهو العامل التواصلية أي المحافظة فقط على سمة النص التواصلية وتستوجب هذه سمته يجب أن يتحمل بهما المترجم وهما المرونة والصلاسية بحيث يكون مرنا في تعامله مع اللغة وحساسا بتأثير ترجمته على القارئ في اللغة المترجم إليها.

ويضرب مناصير بعض الأمثلة على ملاحظاته حول ترجمة الاستعارة مثل:

«تجري الاستعدادات على قدم وساق»

فترجمتها إلى الإنجليزية حرفيا ستنتج جملة خالية من المعنى ويجب إنتاج ترجمة تكون مقبولة من القارئ الإنجليزي دونما الإشارة إلى القدم والساق اللتين لا يوجد لهما مقابل مجازي في اللغة الإنجليزية.

«ومن الأمثلة الأخرى:

«قتل الموضوع بقاء»

التي لا يفترض أن تعمل ترجمته صورة القتل وإنما تكفي بمعنى الاستعارة مثلما في «درس الموضوع دراسة موسعة».

أما الاستعارات ذات الكلمة الواحدة فيعتقد مناصير بأنها أسهل ترجمة مثل:

«حبل التفكير»

التي يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية مثل: thread of thought

ويلاحظ مناصير أن الصحف العربية مثلها مثل جميع الصحف في كل اللغات تستغل إمكانيات الاستعارة لأجل الأثر:

«اشتعلت الجبهة من جديد في الخليج»

التي يمكن ترجمتها كما يلي

in the Gulf, the fronts are ablaze once more

ويناقش مناصير درجات قابلية ترجمة الاستعارات العربية إلى اللغة الإنجليزية. فيرى أن اللغة العربية تتميز بعرونتها وينقلها للصور من اللغات الأجنبية. وكثير من الكتاب العرب يستخدمون الكثير من الاستعارات ذات المصدر الإنجليزي والفرنسي، ورغم ذلك يشكك مناصير في وجود تقابل تام بين الاستعارات الموجودة في كل من العربية واللغات الأخرى كالإنجليزية مثل:

«الزيارة أدب الجليد في العلاقات بين الجانبين»

إلا أن العربية ثقيلت نفس الصورة تقريبا مع بعض التغيير حيث إن الحياة العربية أكثر تعودا على «إنابة الجليد» وليس «كسر الثلج».

وتلخيصا يرى مناصر أن درجة قابلية ترجمة الاستعارات تعتمد أساسا على أهمية الاستعارات في نقل معنى النص. وهنا نلاحظ أن هذه النتيجة مهمة جدا. فعلى الرغم من أن مناصر لم يطور هذا الرأي ولم يحاول التدليل عليه بالأمثلة إلا أننا نرى أن هذه الملاحظة تتجاوز مستوى التقابل البسيط الذي يفترض أن الترجمة تنجح إذا استطعنا إيجاد مقابيل للاستعارات في اللغة المترجم إليها. فالسمة النصية قد تفتح الباب أمام تقنيات جديدة تعتمد النص كمقياس يقوم عليه مفهوم التقابل في ترجمة الاستعارات.

٢ - ألت كروجر : المجال الكوني (النصي) للاستعارات الروائية

والدراسة الثانية التي سنستعرضها هي «ترجمة الاستعارات في الروايات السردية» من تأليف ألت كروجر من جامعة جنوب أفريقيا في جنوب أفريقيا. وتقوم فكرة الدراسة على وجوب إعطاء الاهتمام بالترابط العضوي بين المكونات داخل النص الواحد، وهذه السمة مهمة جدا في حالة الاستعارات التي تشكل أداة تبني بها الشخصية في العمل الروائي. فإن فشل المترجم في هذا فإن شخصيات العمل المترجم لن تكون صورة حقيقية لشخصيات العمل الروائي الأصلي، وبذا تتأثر الرواية المترجمة بأكملها.

والاستعارات التي تستخدم ألت كروجر في دراستها هي تقنيات مستخدمة في بناء شخصيات رواية كتبت باللغة الإفريقية Fieia se kind مؤلفها دالت ماتشي Delance Matthee المنشورة عام ١٩٨٥ وقد ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية المؤلفة نفسها لتصبح Fieia's Child (طفل فايلا). وترجمة الاستعارات الروائية من منظور كروجر يجب أن يسبقها تحليل عميق وفهم للنص الروائي بأكمله، خصوصا الأنماط البنائية لسردية الرواية، وهنا تحاول كروجر تطوير نفس الفكرة التي أشار إليها مناصر في دراسته الأنثى الذكر. حيث ترى كروجر أن على المترجم أن يتعامل مع التعابير الاستعارية من منظور النص بأكمله وباعتبارها وسيلة ترتبط بعلاقات عضوية مع تقنيات النص الروائي ومكوناته الأخرى التي تحدد بناء الشخصية الروائية. ولهذا تقرر للمؤلفة دراسة مقارنة تحاول من خلالها معرفة ما إذا كانت ترجمة ماتشي المؤلف - المترجم قد أنتجت وصفا أميناً للشخصيات كما هي في النص الأصلي.

ومن أجل دراسة الاستعارات في الترجمة تفترض كروجر ضرورة الاستعانة بنظريات الاستعارة وخصوصا نظرية التفاعل التي طورها جراب Grabbe في دراسة بعنوان السمات المحلية والكونية لعمليات التفاعل في الاستعارة الشعرية، التي نشرها في دورية Poetics عام ١٩٨٤ وفي كتابها «الاستعارة والتفسير» للمنشور عام ١٩٨٥. وهنا ترى كروجر أن من الضروري دراسة الجوانب «الكونية» أي النصانية للاستعارة وليس فقط جوانبها «المحلية» أو النحوية. والفرق بين الاثنين أن النظرة الكونية للاستعارة تأخذ في عين الاعتبار ليس فقط السمات النحوية التي تميز الاستعارة المفردة وإنما اعتبار الاستعارة جزءا متداخلا أجزاءه وترتبط ببعضها مشكلة الكل النصي. والرواية محل الدراسة فإن بناء الشخصية يعتمد على التفاعل الكوني (النصي) بين الاستعارات التي تعكس بيئة النص أو سياقها المتروك في الحقل والغاية والبحر. ولعل كروجر تشير إلى ما أسماه محمد خطاطي بالتعاليق الاستعارية في النص بحيث تشكل الاستعارات جزءا مهما من أدوات الارتباط النصي.

وترى كروجر فرقا بين الاستعارات التي تبدو متشابهة كالاستعارة الميئة قولونا "Man is a wolf" أو (الإنسان ذئب) والاستعارة الأدبية الموجودة في الاستعارة "Fieia is an animal" (فايلا حيوان) لأن الثانية مرتبطة ارتباطا تفاعليا بالاستعارات الأخرى في نموذج حياة الريف والعقول بهيف بناء شخصية فايلا كامرأة ريفية. ويمكن التدليل على سمي المحلية والكونية في الاستعارة من خلال تحليل الاستعارة التالية التي تصف فايلا بطة الرواية:

Hulle het jou klaar hokgejaag, Fieia Komotie (p. 48)

التي يمكن ترجمتها كما يلي:

لقد طاردوك إلى القفص

فبالإضافة إلى سماتها الداخلية كاستعارة مفردة فإن هذه الاستعارة ترتبط ارتباطا وثيقا بالاستعارات الأخرى في النص مشكلة الشخصية الروائية. فجميع الاستعارات تبني شخصية فايلا كامرأة فقدت السيطرة على مجريات حياتها وإن الآخرين يتحكمون فيها، فتصفها استعارة أخرى بأنها «مثل حيوان أخرس لقتيد إلى القفص» تشعر فايلا أن باب القفص قد أغلق وراءها، ولهذا تشعر بأن إنسانيتها انتهكت وهذا ما يفسر وجود هذا الكم من الاستعارات الحيوانية مثل «لقد أدركت فايلا ما كانت تشعر به أمها حينما حلق الصقر فوقها ولم يكن أمامها من ماري تطلق ساقها إليه».

وعموما ترى كروجر أن الاستعارات التي تستخدمها الرواية تستلم حياة الحقل مصدرا لها مشكلة شخصية فايلا كفلاحة وامرأة ريفية بسيطة لكنها أبية لا تنقصها التبرياء،

ولأنها غير متعلمة فإن حديثها يأتي بسيطا يعكس البيئة التي نشأت وتعيش فيها.

وترى كروجر أن التحدي الذي يواجه المترجم هو الإبقاء على ذات الترابط العضوي (أو التعالق الاستعاري كما يسميه معمد خطابي) بين الشخصيات وحديثها والبيئة التي تجد نفسها فيها وتعكسها في حديثها.

فقد ترجمت الاستعارة الأنفة الذكر إلى اللغة الانجليزية بالصيغة التالية:

They have you cornered you already, Fela Komoetie, she told herself.

التي قد يكون مقابلها الحر في اللغة العربية التالي.

وقالت لنفسها . لقد طوقك يا فايللا كومتية

وكما ذكرنا سابقا فإن صورة «القفص» و«الحيوان» جزء من تشكيل شخصية فايللا. ولهذا فإن المترجم يترجمه صورة الحيوان الموضوع في القفص إلى صورة «طوقوك» قد أضاع بنموذج حياة الريف التي حاول الرواية خلقها في النص الأصلي متجاهلا بذلك دور تلك الاستعارات في بناء شخصية فايللا كفلانة بسيطة. وبكلمة أخرى فعل الرغم من أن صورة «التطويق» تعكس دور قريبة من الدلالات التي تعكسها صورة الحيوان الموضوع في القفص (دلالة فقدان الحيلة على فعل شيء) إلا أن الإحداث الملتصقة بانهلاك إنسانيتها وبعدم احترام كبريائها كإسنانة قد تم تجاهلها من قبل المترجم. وهذا التجاهل كان من الممكن حله لو أن المترجم أبقى على نفس صورة «القفص» و«الحيوان المطارد».

ونفس المشكلة تظهر في ترجمة الاستعارة التالية :

Hulle was haar aan die vaskeer

والتي تقابل حرفيا في العربية:

مثل حيوان أخروس سيق إلى القفص

فقد ترجمت في اللغة الانجليزية إلى :

They were driving her into a corner

والتي تقابل في العربية :

كانوا يحاصرونها

فقد تجاهلت هذه الترجمة صورة الحيوان المطارد إلى القفص، وهذا التجاهل ذو أهمية لأن هذه الصورة ترتبط عضويا في السياق الكوني النصائي، لأنها تساعد في بناء شخصية فايللا كأمراة أفقدت إنسانيتها وتحولت إلى حيوان. ومما تأسف له كروجر أن معظم الاستعارات قد تم تغيير صورتها في الترجمة أو أنها قد حولت إلى المعنى دون الاحتفاظ بالصورة الأصلية ذات الأهمية في بناء الشخصية الروائية. فالاستعارات التي تنطق بها فايللا في الترجمة الانجليزية لا تعكس أي شيء عن بيئة النص وأهمية تلك البيئة في بناء الشخصية الروائية، وهذا الفشل يوجد أيضا في الاستعارات

التي تأتي على لسان الشخصيات الأخرى في الرواية. وتخلص دراسة كروجر إلى حقيقة مفادها أن الترجمة «الفاطنة» للاستعارة قد يكون لها عواقب دلالية وتواصلية تتجاوز الشخصية في الرواية وهذا ما يؤثر على تقبل القاريء للعمل الروائي المترجم ونجاح هذه الترجمة.

والنتيجة التي توصلت إليها كروجر مهمة جدا ويجب على منطري الترجمة تطويرها من حيث دراسة روايات أخرى من لغات أخرى كاللغة العربية التي تنقصها مثل هذه الدراسات إضافة إلى دراسة أنواع أدبية أخرى غير الرواية كالشعر والمسرح حيث قد تظهر عوامل أخرى تنبع من خصوصية بنية النص الشعري أو المسرحي لها تأثير مهم في تعامل المترجم مع الاستعارة ، إضافة إلى الجانب النظري فإن هذه النتيجة ذات أهمية بالنسبة للمترجمين أنفسهم بحيث لا يكتفون بالتعامل مع الظاهرة اللغوية للاستعارة في ذاتها وإنما يربطها بالمستويات الأخرى من التعبير اللغوي كالنص وبنية الكبري. وهنا نشير إلى عبرة أخرى نستفيد منها من دراسة كروجر وتعلق بالعلاقة بين المترجم والمؤلف فهناك اعتقاد سائد أن أفضل مترجم للنص (الأدبي خصوصا) هو مؤلفه ذاته أن تمكن من خلال الترجمة، وهو ما أظهرت هذه الدراسة عدم مساهمته من خلال دراسة الكيفية التي ترجمت بها الاستعارة وتجاهل (أو جهل) المؤلف - المترجم للارتباط العضوي في النص.

٣ - فيفين لو كس : عودة إلى الاستعارة المفردة

والدراسة الثالثة التي سنستعرضها هنا هي لفيفين لو كس E. Vivienne Lux وتعمل على الاستعارة وترجمتها، والقاما في مؤتمر FIT الدولي للترجمة انعقد في مدينة برايتون البريطانية في الفترة من ٦ - ١٢ من أغسطس من عام ١٩٩٢ تحت شعار «الترجمة: الحلقة الحيوية» Translation- the Vital Link . وتنقسم دراسة لو كس إلى خمسة أقسام. يناقش القسم الأول من الدراسة تعريف مصطلح Metaphor الذي يقابله مفهوم «الاستعارة» في اللغة العربية. ويرى أن هذه الكلمة مستمدة من الكلمة الاغريقية metaphora المتكونة من شقين : meta الذي يعني «فوق» و pherein الذي يعني «يعمل» وبذا فإن الدلالة الاصالية لكلمة metaphor هي دلالة استعارية في ذاتها كما يقول لو كس. وفي القسم الثاني من الدراسة يناقش لو كس الكيفية التي تجعل من الاستعارة أمرا أساسيا في الفكر واللغة حيث أن الاستعارة تصوغ الفكرة الادراكية للمحدثين وهي أيضا مصدر تتجدد به اللغة بسبب ربط الكلمات بدلالات جديدة لم ترتبط بها من قبل. أما في القسم الثالث فيحاول لو كس الاجابة على تساؤل حول سبب كون الاستعارة مشكلة مركزية في الترجمة. والمشكلة في رايه تكمن في أن الاستعارة غامضة بطبيعتها وتعمل في العادة استخداما

والاستعارة وأن الأمر محض حالة فردية خاصة بكل استعارة. (٧)

أما التساؤل الثاني فيتمثل في المستويات العليا للاستعارة. فلوكس يتعامل مع الاستعارة المفردة وبذا يقع في نفس مشكلة الدراسات الأولى كما أثرنا سابقا، حيث أشارت الدراسات الحديثة مثل دراسة كروجر السابقة الذكر أن الاستعارة تقع في فضاء النص الموجودة فيه وأن التعامل معها يجب أن يكون في إطار يضعها في ترابط عضوي ومتفاعل مع العناصر الأخرى في النص ذاته. إضافة إلى أن الاستعارة ترتبط تنافسيا باستعارات أخرى خارج إطار النص كما أثرنا في دراسة سابقة لنا. (٨)

٤ - ماري يونج : ترجمة الاستعارة الشعرية والانساق المتعددة

والدراسة التالية التي ستعرض لها هي رسالة دكتوراة في الموضوع تحت عنوان «ترجمة الاستعارة الشعرية: استكشافات في عمليات الترجمة، من أعداد ماري مان - سي فونج، وقد قدمتها الباحثة في عام ١٩٩٤ في جامعة ورك البريطانية. والدراسة كما يشير العنوان تتعلق بالاستعارة الشعرية والعوامل المؤثرة في ترجمتها. وترى فونج أن الاستعارة تتكون من عناصر لغوية وغير لغوية. فالاستعارة فيما هي تعبير عن تصور ذهني تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظام اللغة الأصلية. والتجربة الحياتية المستمدة منها الاستعارة مرتبطة أيضا بالنظم الاجتماعية - الثقافية إضافة إلى النظام الأدبي في اللغة الأصلية. ويتم تقبل الاستعارة من قبل قارئها في لفقتها الأصلية من خلال التعليل الذهني لها إضافة إلى قدرة هذا القارئ اللغوية والثقافية. ويعتمد تفسير الاستعارة على عرض القارئ إضافة إلى تطور المجتمع الذي يعيش فيه. وتلعب العوامل الشخصية مثل المهارة اللغوية والأدبية والتجربة الحياتية دورا مهما في تفسير الاستعارة إضافة إلى العوامل العامة التي تحكم تقبل المجتمع بأسره لهذه الاستعارة.

أما في شأن الترجمة فتقول يونج في قسم بعنوان Translatability أو «قابلية الترجمة» أن القابلية المطلقة للترجمة أو عدمها محكوم بسلاية التاريخية والاجتماعية للدراسة الحقيقي، حيث إن عددا من العوامل مثل التعرض الشخصي للمترجم، واتجاه مرحلة تطور اللغة للمترجم إليها وثقافتها والاتصال بين النظم المتعددة polysystems للغة الأصلية ولغة الترجمة لها تأثير حاسم في قابلية الترجمة. (ص ٢٨٨: ترجمتا) وهنا تتفق الباحثة مع أمين بول فرانك Armin Paul Frank الذي يرى أن قابلية الترجمة مفهوم تاريخي - وهو مفهوم نسبي للترجمات التي أنتجت في الواقع.

وترى فونج إن ما يحدد قابلية الترجمة هو ما إذا كانت الاستعارة للمترجم تحقق المتطلبات الكونية في النص الأدبي، أي

إبداعيا شخصيا للغة يرتبط في العادة بثقافة اللغة التي أنتجت فيها الاستعارة. ثم يتساءل في القسم الرابع حول تطور الرؤية المعاصرة للاستعارة، فيستعرض آراء الكلاسيكيين مثل أرسطو ورايه الشهير في الاستعارة الذي ينزلها منزلة عليا بحيث تكون «رمز المعقوفة» مروراً بالقرون الوسطى والرومانتيكيين الذين اعتبروا الاستعارة وسيلة لاكتشاف العالم وأهميتها التخيلية والعاطفية، بحيث اعتبروها مركز اهتمامهم. حتى العصر الحديث وريتشاردز الذي اعتبر أن اللغة والاستعارة خصوصاً هي مصدر وجود الحقيقة (أي الفكر يعتمد على اللغة)، ولاكوف وجونسون اللذان شككا في وجود مفاهيم إدراكية ذات طبيعة غير استعارية.

وفي القسم الأخير من دراسة لويس القصيرة يتناول كيفية ترجمة الاستعارة، ويحدد حديثه بالاستعارة الأصلية في النصوص الأدبية وغير الأدبية. فيرى أن من الصعوبة تعريف الاستعارة الأصلية لأن ما هو استعارة أصلية اليوم قد يصبح تعبيرا مستهلكا بعد أن يتكرر استخدامه وتلوه اللسان. ويرى لويس أن القارئ الذي يمكن للمترجم أعماله في ترجمة الاستعارة هو كلما ابتعد النص الأصلي من الاستخدام العادي وكلما زادت أهمية النص، استوجب انتاج ترجمة قريبة من الأصل. كذلك تظهر الاستعارات في النصوص غير الأدبية كالنصوص الاقتصادية كما في الصحافة المختصة في الأمور الاقتصادية. وتظهر مشكلة الترجمة حينما يكون مفهوم معين مفعلاً في الاستعارة ذو خصوصية محلية وتكون مرتبطة بثقافة لغة الأصل. كما تظهر الاستعارة المستمدة من الأدب في النصوص غير الأدبية كإلهام أدبي لتشكيل وسيلة مختصرة لتخفيض وضع معقد. ويعتمد هذا على اعتقاد مسبق مفاده أن فهم الاستعارة لن يصعب على القارئ وهذا ما يسبب مشكلة حينما تترجم الاستعارة إلى لغة أخرى.

يخلص لويس في دراسته إلى حقيقة مفادها أن كل حالة استعارة يجب دراستها على نحو منفرد في سياقها الخاص بها. وأن كل ما يمكن للمترجم فعله يتمثل في أن يكون على بينة من أنه قد أخذ كل العوامل في حسبانها ووزنها بحرص قبل أن يصل إلى قراره في شأن ترجمتها.

ومن الجلي أن دراسة لويس تضيء بعض جوانب مسألة الاستعارة والترجمة لكن النتيجة التي توصلت إليها تثير بعض التساؤلات. فقله أن كل استعارة يجب أن تدرس منفصلة في سياقها الخاص يثير تساؤلين مهمين في رأينا. يتمثل التساؤل الأول حول سمة من سمات البحث العلمي النظري. فالنظرية كما هو معروف لدى جل الباحثين في كل الحقول تتعلق بالمشترك والعام وليس بالاستثنائي. أي أن كل نظرية يجب أن تسعى إلى كشف القوانين العامة التي تحكم الأشياء، وهذا يتناقض مع رأي لويس في التعامل مع كل استعارة على حدة. إن هذا الرأي يفترض أنه لا توجد قوانين عامة تنظم مسألة الترجمة

الترجمة وليس في قابلية الترجمة، فقط وهذا ما يمكن اعتباره نموذجاً لما يدعو إليه الباحث المعروف توري كما سنشير لاحقاً حينما سنستعرض إحدى دراساته الأخيرة في هذا المجال.

٥ - تيريزا دوبرزنسكا: التركيز على إحياءات الدلالة

الدراسة التي سنستعرضها الآن هي دراسة تيريزا دوبرزنسكا Teresa Dobrzynska والتي تحمل عنوان «ترجمة الاستعارة: مشاكل المعنى، والتي نشرت في عام ١٩٩٥ في دورية البراجماتية في مجلدها الرابع والعشرين. وكما يتضح جلياً من عنوان الدراسة فهي بعكس الدراسات السابقة تركز على مستوى الدلالة من قضية ترجمة الاستعارة.

وترى دوبرزنسكا بإدبي ذي بدء أن الاستعارة تعتبر نموذجاً على كل ما تمر به الإشارة اللغوية بشئ أنواعها حينما يتم استخدامها في الخطاب، بمعنى «أنه يمكن التعامل مع الاستعارة على أنها تمثل تعقيد التواصل اللغوي بأكمله» (ص ٥٩٥) غير أنها مع ذلك تقول أن مشاكل الاستعارة يمكن رؤيتها أقصى وضوحاً وتعديدها حينما يتراد ترجمة التعبير الاستعاري، أي حينما يراد التعبير عن المعنى في لغة أخرى، حيث تعني اللغة الأخرى ظلية تعكس لغة أخرى ونظاماً قيمياً مختلفاً لدى مستمعين أو قراء آخرين.

وتسرق دوبرزنسكا بين التعبير الاستعاري والتعبير الخالية من المعنى بسبب أن التعبير الاستعاري هو كسر مقصوداً للحدود الدلالية في حين أن التعبيرات الخالية من المعنى غير قابلة للتأويل بعكس التعبيرات الاستعارية. فالاستعارة ذات معنى بالرغم من أن هذا المعنى يتجاوز التقاليد الدلالية في اللغة. والاستعارة (الحية) تختلف أيضاً من منظور دوبرزنسكا عما يعرف بالاستعارات الميتة التي لا يشعر فيها القاري بالصورة المجازية.

وتقول دوبرزنسكا أن دراسة الاستعارة وتوفر فرصة ممتازة لفحص أفضل للفرق بين المعنى غير المتغير في لغة معينة والذي هو موضوع علم الدلالة، والجانب، والعناصر المعينة المتعلقة بـ «معرفة العالم» التي ترتبط بالبراجماتية في الجانب الآخر (ص ٥٩٦). وهنا تربط دوبرزنسكا الاستعارات بالارتباطات والإحياءات اللازمة للفظ كسمة أساسية في الاستعارة. حيث إن «الإحياءات اللفظية، جزء من تمكن المتحدث أو الكاتب وهكذا فهي أمر مشترك لدى جميع المتحدثين المتكلمين في أي لغة، وهذا ما يفسر التلازم بين معنى الاستعارات كما أنتجها المتحدث أو الكاتب والمعنى الذي يصل إليه أو يفسره المستمع أو القاري» ورغم ذلك يظل معنى الاستعارة مفتوحاً لكثير من تفسير واحد.

إلا أن بعض الاستعارات تظل أسهل تفسيراً من غيرها وهذا

أنها تقيم علاقات مناسبة في كل المستويات المهمة في النص الأدبي المترجم. ومن خلال الأمثلة التي درستها الباحثة تخلص إلى نتيجة مفادها أن الاستعارات تفقد قابلية للترجمة حينما تتشابه المفاهيم الاستعارية الأساسية في النظم الثقافية واللغوية في لغة الأصل ولغة الترجمة. أما فقدان القابلية للترجمة فيحدث حينما يفشل المترجم في تجاوز العقبات والقيود التي تفرضها عليه النظم المختلفة المتعلقة بالاستعارة، وهكذا كلما قلت تلك القيود زادت قابلية الترجمة والعكس صحيح.

وتناقش فونج جانباً مهماً من جوانب قضية ترجمة الاستعارة وهو ترجمة الاستعارات الإبداعية الأصلية (novel metaphors) وتستذكر رأي الباحث الألماني كلوفر Kloepfer الذي رأى أنه كلما زادت أصالة الاستعارة وقيمتها الإبداعية زادت قابليتها للترجمة الحرفية (أي نقل الصورة الموجودة في اللغة الأصلية)، وهنا ترى فونج أن دراستها قد توصلت إلى نتيجة مفادها ففصالية الترجمة في رأيها لا تعتمد على مصادرة الاستعارة وأصالتها وإنما على القيود التي تفرضها الاستعارة وإمكانية تجاوز هذه القيود. وأن الاستعارة الحديثة المرتبطة بإبداع لغوي صعبة الترجمة.

وتتوصل فونج إلى نتيجة يجب التوقف عندها وهي أنه رغم أن قضية الترجمة الحرفية للاستعارة (أي نقل الصورة الأصلية كما هي إلى لغة الترجمة) فإن ذلك لا يعني أن الاستعارة سيكون لها نفس الفضاء اللغوي والثقافي كما هو في لغة الأصل وذلك انطلاقاً من مفهوم تعدد النظم الذي أشرنا إليه سابقاً. فالنظم لا محالة تكون مختلفة بين لغة الأصل ولغة الترجمة، وهذا يستدعي أن أي ترجمة لأي استعارة يستعمل أن تكون حساسة تماماً للاستعارة الأصلية. (طور الفكرة)

وبتلخيص ترى فونج أن ترجمة الاستعارة الشعرية تتجاوز الترجمة بمعناها البسيط المتمثل في إيجاد مقابل لغوي للاستعارة الموجودة في الترجمة حيث إن هذا رهن بوجود نفس المستويات اللغوية والثقافية. بل إن حتى الحفاظ على نفس الصورة لا يعني نجاح الترجمة لأن الصورة في لغة الأصل مرتبطة بنظم ومستويات لغوية وتصمية وثقافية قد لا توجد في لغة الترجمة.

نشير هنا إلى أن دراسة فونج مهمة جداً نتيجة اعتمادها على المنهج الوصفي البنوي الذي يتعامل مع الاستعارة في جميع المستويات المرتبطة بها سواء كانت على المستوى اللفظي أو الدلالي أو النصوي أو الثقافي أو اللغوي العام. ونستطيع مطمئنين القول إن دراسة فونج تتجاوز أهميتها الإطار الذي وضعت الباحثة نفسها، فرغم تركيز الدراسة على مفهوم قابلية الترجمة translatability إلا أن ما توصلت إليه الدراسة يتجاوز هذا المفهوم كثيراً حيث يتعامل مع القضية من منظور وصفي يأخذ في الحسبان جميع العوامل المؤثرة في عملية

يعود في رأي دوبرزنسكا إلى المعرفة المشتركة، بين الكاتب أو المتحدث والقارئ أو السامع، فكلما كبرت مساحة المعرفة المشتركة بينهما سهل الوصول إلى معنى الاستعارة أما إذا ضاقت مساحة هذه المعرفة إلى حد أنها تتحول إلى محض افتراض فيصعب الوصول إلى معنى الاستعارة.

وفي رأي دوبرزنسكا فإن صعوبة تفسير الاستعارة تتجلى أكبر ما تتجلى في حالة الترجمة حيث تتجاوز الاستعارة حدود مجتمع متميز بثقافة معينة، وتنتج الصعوبة هنا من حقيقة أن الكاتب أو المتحدث ليس لديه إلا معرفة غامضة بسيطة حول الحقوق الدلالية الإيحائية لدى القارئ أو السامع. وتظهر المشكلة أيضاً حينما تقوم الدلالة الاستعارية من ارتباطات مسكوكية من النوع الإيحائي اللفظي، حيث تكون هذه الإيحاءات معروفة لدى محدثي لغة الأصل لكنها لا توجد لدى متحدثي اللغات الأخرى. فما الحل في مثل هذه الحالات حينما تعجز الترجمة عن نقل الاستعارة من لغة إلى أخرى جراء الاختلافات في الحقوق الدلالية بين كل من الكاتب والقارئ وبين لغة الأصل واللغة المترجم إليها؟

تري دوبرزنسكا أن على المترجم أن يختار خياراً واحداً من بين ثلاثة خيارات. أول هذه الخيارات هو أن يختار المترجم المقابل ليقابل الاستعارة الأصلية (استعارة) أو، أن يستخدم عبارة استعارية تعبر عن العبارة الاستعارية نفسه (استعارة ١) أو استعارة (٢). أو أنه يحل محل الاستعارة مقابلاً تقسيمياً حرفياً (استعارة ٣ شرح). وهنا نرى دوبرزنسكا أن «اختيار التكتيكات الترجمة يجب أن يعتمد على نوع النص المترجم والوظيفة التي يفترض أن يؤديها لجمهوره الجديد في سياقها التواصل الجديد» (ص ٥٩٩)، مع ملاحظة أن الطريقة الأولى لا يمكن اعتبارها أفضل الطرق حيث قد ينتج عنها استعارة غير ذات معنى في اللغة المترجم إليها النص، إلا إذا اشتركت اللغتان في إيحاءات الالفاظ.

٦ - جوديون توري : ضرورة المنهج الوصفي

الملاحظات الأخيرة في الاستعارة والترجمة التي سنتعرض لها في هذا المقال هي للباحث جوديون توري وإبداءها في كتابه "Descriptive Translation Studies and Beyond" أو (الدراسات الوصفية في الترجمة وما بعدها). فيتحدث في الفصل الثالث والذي يحمل عنوان «تشكيل منهج لدراسات الترجمة، عن الفرق بين موقفين متضادين في دراسة الترجمة هما الموقف التوقفي والمستقبلي (prospective) والموقف الإرجاعي (retrospective) ويعمل على هذا الفرق بالنظر لدى كل منهما للاستعارة «لأنها قد قدمت في العادة على أنها ضرب من الامتحان النهائي لنظرية الترجمة» (ص ٨١).

ويلاحظ توري أن طبيعة الاستعارة كمشكلة في دراسات

الترجمة قد تم تأسيسها من زاوية «النص الأصلي» باعتبار أن الاستعارات مواد من النص الأصلي يجب أن يبقى عليها النص المترجم. وتقوم هذه الرؤية على معايير لغوية كما هي عند نيومارك وداجوت، ومعايير نصية ولغوية معا كما هو عند آخرين.

وهنا ينتقد توري الدراسات السابقة أنها تعاملت مع الاستعارات المفردة بدلا من أن تتعامل مع «كل منظم». أما بالنسبة للتعليمات التي توصل إليها الباحثون السابقون (مثل الحلول التي طرحتها دوبرزنسكا في الدراسة التي عرضناها سابقاً) فلا تعكس أبدا الانتظامات (regularities) الموجودة في الاستعارات التي تعرضت لها الدراسات السابقة، فعمل عكس ذلك تم التعامل مع الاستعارات من خلال «فترة مسبق يحدد الجيد والسيئ» في ترجمة الاستعارة، وهذا في رأي توري هو الذي جعل الباحث في موقع «أكثر معرفة وعلماء بشأن الاستعارة والترجمة من المترجم الذي درسه هذا الباحث، ويلاحظ توري أنه من النادر أن تم التركيز على الحلول «كما هي موجودة في الواقع» دون تحديد معايير مسبقة وأحكام تقييمية مسبقة. ولم يحدث مطلقاً أن تعامل الباحثون السابقون مع الاستعارة من منظور ما أقام به المترجمون من احتمالات للاستعارات الموجودة في اللغة الأصلية.

ويلاحظ توري أيضاً أن الاحتمالات التي أسسها الباحثون السابقون في مسألة ترجمة الاستعارة يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع كما يلي:

١ - الاستعارة للـ الاستعارة «نفسها»

٢ - الاستعارة للـ استعارة «مختلفة»

٣ - الاستعارة للـ لا استعارة

ويتجاهل الباحثون احتمالاً آخر ينبع من الرؤية القائلة على النص الأصلي وهي :

٤ - الاستعارة للـ الصفر

(أي الحذف الكامل للاستعارة وعدم الإبقاء على شيء منها في النص الأصلي).

وهذا التجاهل لا ينبع في رأي توري بسبب أنه غير محتمل أو غير موجود في الترجمة الواقعية بل لأن الباحثين يرفضون إعطاء شرعية لحذف الاستعارة كلية، إلا في حالة الاستعارات غير المهمة أو تلك الموجودة في النصوص غير المهمة.

ويرى توري أنه حتى حينما نقيم أكرامنا على أساس النص الأصلي فلا يوجد ما يضمن أن وجود استعارة في النص الأصلي يوجب التعامل معها كوحدة واحدة سواء أكان من خلال ترجمتها باستعارة كما في الطين (١) و (٢)، أو بصل غير استعاري كما في (٣)، أو حتى بعدم ترجمتها على الإطلاق مثلما هو الحال في الحل الذي يقترحه توري (٤).

أما دراسة الترجمة من منظور النص المترجم فقد توتى

بشعار مختلفة في ميدان دراسات الترجمة، فبعين يتعلق بالاستعارة الموجودة في النص المترجم وليس تلك الموجودة في النص الأصلي، أي منظور الحل الموجود الذي اتفقه المترجم وليس على أساس المشكلة كما هو منظور النص الأصلي، وهنا يقترح ثوري حالتين كما يلي

٥ - لا استعارة للـ استعارة

٦ - الصفر للـ استعارة

ويرى ثوري أن المنظور الأشمل للترجمة، أي من منظور النص الأصلي والنص المترجم معاً، يؤدي إلى الأخذ بعين الاعتبار ظاهرة «التعويض» في الترجمة وهو ما كان سيستحيل على دراسات الترجمة ملاحظته لو كانت الاحتمالات الأربعة هي فقط التي يسمح بها في النظام الوصفي للترجمة. ويضيف ثوري أن الاحتمالين الآخرين (٤) و(٥) قد يثيران افتراضات تفسيرية أخرى، فقد يلاحظ أن بعض الاستعارات الأصلية يقل استخدامها في لغة الترجمة، ليس بسبب الصعوبات الناتجة عن اللغة الأصلية أو الفروقات بين لغة الأصل ولغة الترجمة فقط، بل بسبب عوامل مرتبطة بالنص المترجم ذاته.

خلاصة

نخلص من الاستقراء السابق لبعض الدراسات التي ظهرت في عقد التسعينات إلى الاستنتاجات التالية:

١ - يلاحظ من خلال استعراضنا السابق أن الدراسات في موضوع الاستعارة والترجمة قد تجاوزت مصداقية الدراسات المبكرة في الموضوع، ومعنى هذا أن الدراسات المبكرة مثل دراسة داجوت (١٩٧٦) ونيومارك (١٩٨٠) قد تمحورت حول الاستعارات المفردة، أي رؤية الموضوع من خلال إمكانية ترجمة الاستعارة المفردة المنفصلة عن مستويات السياق العليا كالنص والسياق الثقافي الأكبر والعوامل المؤثرة على الترجمة مثل العامل اللغوي والعامل الثقافي اللذين تحدثت عنهما داجوت، والعامل الكوني الذي اقترحه نيومارك. أما دراسات التسعينات فحاولت الخروج من محط الاستعارة المفردة فحاولت توسيع دائرة الاستعارة لتشمل الجغرافيا النصانية التي توجد فيها الاستعارة. فإشارة مناصير إلى وظيفة الاستعارة في تكوين معنى النص، وتركيز كروجر على المستوى «الكوني» أي النصي للاستعارة، والمستويات الكبرى التي تحدثت عنها فونج كلها تدل على تحرك نحو تجاوز التعامل مع الاستعارة كوحدة منفصلة عن المستويات الأخرى باتجاه الاهتمام بالمستويات العليا للاستعارة. وهنا نشير إلى أن الدراسات في الموضوع في مرحلة تحول، وأن التعامل الأشمل مع الاستعارة لم يظهر في رأينا حتى الآن، والدليل على ذلك وجود بعض الدراسات التي ما زالت ترى أن على المترجم أن يتعامل مع كل استعارة على حدة مثلاً يرى لويس مثلاً، وتصور دوبرننسكا حول المفهوم القديم للإجاءات التي تستعمرها الاستعارة في النص.

٢ - نرى أن هناك مدى يمكن للباحث في الموضوع أن يصل إليه مستغلاً ما يوجد حالياً من تطورات سواء في مجال الاستعارة أو الحالات الأخرى كلسانيات الخطاب ولسانيات الإدراكية ودراسات الترجمة ذاتها. فإذا كانت الدراسات في الموضوع قد تحركت فعلاً إلا أن هذه الحركة ليست فيما نرى بالمستوى الذي بالامكان الوصول إليه، واستطيع أن أشير هنا إلى بعض التطورات في بعض الميادين التي يمكن للدراسات حول الاستعارة والترجمة الإفادة منها:

- دراسات الاستعارة: النظرية المعاصرة للاستعارة كما طورها لاكوف وجونسون وترنر^(٦) التي ترى أن الاستعارة عملية ذهنية وأن ما نتعارف عليه بالاستعارة ليس إلا تعبيراً لغوياً عن الاستعارة الذهنية. وهنا يمكن لدراسات الترجمة أن ترى كيف يمكن التعامل مع الاستعارة الذهنية من منظور الترجمة، بمعنى أن كانت الاستعارة أمراً ذهنياً وإن اللغة ليست تعبيراً عن الذهن، فكيف يمكن أو لا تحديد مشكلة الاستعارة في الترجمة، وكيف يتعامل المترجمون مع الاستعارة، أي هل تنتقل عبر الاستعارة مفاهيم ذهنية من لغة معينة إلى لغة أخرى، أم أن الترجمة ليست إلا عملية إحلال لتعابير لغوية موجودة ومتقبلة في لغة الترجمة بمعنى هل الترجمة ذهنية أم لغوية فقط؟ - دراسات الترجمة: تطورت نظرية الترجمة في العقدين الأخيرين تطوراً كبيراً يمكن الإفادة منه في المباحث التي تتعرض للترجمة والاستعارة، فدعوة ثوري إلى المنهج الوصفي في غاية الأهمية في هذا المجال. كذلك فإن دعوة كثير من الباحثين وخصوصاً الألمان منهم إلى الاهتمام بفرض الترجمة مهم جداً، حيث يمكن للباحث مثلاً أن يدرس الاستعارة وارتباطاتها وعلاقتها في النص الأصلي، ويقارن ذلك بوضع الاستعارة في النص المترجم، باعتبار الأخير نصاً قائماً في ذاته له مبررات وجود تختلف عن مبررات النص الأصلي في لغته الأصلية، ويمكن التمييز هنا بين التعامل بين غرض الترجمة ووسع الاستعارة فيها، كذلك يمكن للباحث أن يستفيد من تطور آخر في دراسات الترجمة وهو النظر إلى الترجمة من ناحية أيديولوجية، من حيث ارتباط وضع الترجمة في ثقافة معينة بالوضع العام في تلك الثقافة، حين يستخدم النص المترجم لأغراض لا ترتبط بالترجمة ذاتها بل بالوضع الاجتماعي ومصالح المجموعات المختلفة في تلك الثقافة.

الهوامش:

- ١ - طبعا هذا لا يعني أن داجوت هو أول من كتب في هذا الموضوع، حيث سبقه النقاد العربي عبد القاهر الجرجاني الذي أشار إلى الاستعارة في الترجمة في كتابه «أسرار البلاغة».
- ٢ - انظر العدد الثالث من مجلة «نزوى».
- ٣ - انظر كتاب جورج لاكوف ومارك جونسون «الاستعارات التي نعيش بها» وكتاب «نساء ورجال وأحياء خطيرة» لجورج لاكوف

إشكاليات ترجمة العنوان

قراءة في عنوانين

ابن عبد الله الأخضر *

مدخل عام

قد يكون العنوان أول عنصر «كتابي» تشكيلي» تقع عبارته بين فكي قلم المترجم «المجرم» كما شاء المدعو Santoyo (J.C.)^(١) أن يسم ويصمم ظلما وعدوانا جمع المترجمين ولغرض شبه عبارة العنوان بتلك الاشهارية المضيقطة المعلقة اعل بيوتات التجارة بغية الاقتناص للنظر ومغطة الحواس، فإن حرص المترجم كل الحرص من لدنه سيصيب على استحضرار ذلك التلالؤ والبريق العنوان والاصرار في ذات الوقت على عدم الاضرار لا ببعده الدلالي ولا الجمالي حسن نية كثيرا ما لا يتوج جهده المضني بعماء في المستوى المطلوب، بل ان الفعل الاستبدالي ذاك قد يتسبب في الحاق أكثر من ضرر ومضرة بعضه قد يمس العارض العرضي وقد يصيب شواظه التشويهي العصب الحي للعنوان فيشله سلا. ولكم هي العناوين التي عانت وما فتئت تعاني من عنف تدخلات المترجمين ومن ورائهم جمهرة ناشرين ليست الثيرة لئمتهم بالممكنة كل مرة وهذا كله امام امين للنقد متساهلة احيانا ومتفرجة حتى لا نقول متأمرة حيناً آخر.

والسؤال: ترى ما هي طبيعة هذه الاخلالات التي تغور توقعية العنوان ساعة ترجمته؟

إن الرغبة في الوقوف على بعض صنفها وظروفها مبدئي غال يقدر ما يشوقنا هاجس بلوغه قد يعجز عن مقالة محدودة الحيز ان تدعي ادراك اعاليه، لذا كل ما نتأمل تحقيقه لا يزيد على رغبة في التمثيل على بعضها والاتباع بالتالي رثقا على جانب من متقن سجله Gerard Genette على نفسه وهو يضع نقطة النهاية لكتابه الموسم «عنايت»^(٢) Seuil. لقد اعرّب هذا الأخير عن عميق اسفه لكونه لم يتمكن من التعرض لهذا الوجه الاشكالي المرتبط بترجمة العنوان. وقد قدر لنا طوال مهابشة للحرف مترجما وعكفنا صائفة عام ١٩٩٦ على تدارس أمر العنوان تحضيرا للتلقي «أريد» بالاردن ان نلاحظ بعض ما يلحق العنوان من عيب وعطب وهو الضرر الذي لم يسلم من أفقه حتى وهو جائل متجول بين ذويه متداول باقلامهم وفي اطار اللغة الام، فما بالك بحاله وأحواله وهو بضاعة مزجاة خارج الحدود!

العنوان مصحفا في سياق لغته الاصلية

لكم كثيرة هي العناوين الشائعة الذائعة بين طهراتينا التي لم تسلم من اثر الخدش والتشويه حتى لحظة الاخراج لها من طور المخطوط المدون باليد الى صحيفة السفر المطبوع. ان كان بعضها زوبع بعض حبر في دواة التقيد الادبي فان بعضها الآخر من فعله التحريفي او التصحيفي دون تحريك ساكن من سواكن واقعنا التقدي العربي، فهذا مثلا مصنف في التراجم يذاخ بين الناس وينشر بعنوان «طبقات فحول الشعراء»، اشرف على نشره محمود محمد شاكر عام ١٩٥٢ في الاصل في العنوان هو «طبقات الشعراء»، دون لفظ «فحول» المتنحل، ومثل ذلك قد يقال عما عرف به «العقد الفريد»، اذ الاصل فيه يقول «العقد» دون نعت «الفريد» المحتسب احتسابا على العنوان وما هو منه في الاصل المخطوط وقد يكون من مبررات هذا الاستحضار لصفة «فريد» ظنا خاطئا من لدن المحقق بحسب ان «العقد» جاء لمزاحمة كتاب «البيته» ومنافحته في مجال تخصصه العربي، وما الامر كذا في الحقيقة، اذ المتواتر، تاريخا ادبيا، ان النص الاندلسي الموضوع في موازاة المصنف الشرقي «البيته» هو كتاب «الذخيرة» لابن بسام، فيما نقل عن الاستاذ عبدالسلام الهراس^(٣).

وعليه، نحسب أن لفظ «الفريد» المفترى على العنوان الاصيل لفظ مستمد من طبيعة تقسيم للكتاب اعتمد ابن عبد



* ناقد وأستاذ جامعي من الجزائر

وبه الذي راح يوزع مادته على نحو ٢٥ قصدا هذه لفظة «الفريدة» فيه تستجيب مباشرة القسم الاول منه واللوسوم به يد لؤلؤة السلطان، اما ويورد القسم المعنون بدالتيمة في النسب والاصل، وفي اشارة لربما ضمنية الى المصنف الشرقي، فتتقهر الى مقام لاحق، وفي ذلك الترتيب المعتمد عن قصد ما يقول، تلميحاً لا تصريحاً، تقوفاً «للفريدة» على البليتيمة، او على الاقل ذلك ما اعتقده النساخ المحقق المخطوط^(١)، وهو اعتقاد غير مؤسس المعاد تاريخياً ادبياً ولا حتى نصياً فيما نسب ويليلسا مستمد من بطانة النص ذاته، ان الصيغة العنوانية المتواترة على طول المتن، والمبنية من قبل صاحبه ابن عبد وبه، لا تزيد قط على لفظ «كتاب العقدة» ولا اثر لصفة «الفريدة» المزيده دون داع موضوعي، ورغم تجلي الحقيقة وسطوعها، فقد ظل عنوان كتاب ابن عبد وبه يعمل حتى على ايماننا وصحة الخطأ المشهور بدل سمة الصواب المهجور.

وقد يبلغ الخلاف حول مؤدى العنوان ما بين النقاد قدامى ومحدثين، الى حد ان يرد العنوان باكثر من صيغة من مثل ما كان مع «خريدة القصر» وجريدة العصر» لصاحبه عماد الدين الاصفهاني، اذ رغم صفة نسب التسمية لمصنف الكتاب، الا ان هوى بعض الجامعين من امثال صاحب «معجم الادباء» ابي الا ان يشير اليه تحت عنوان «خريدة القصر» في شعراء العصر، ومثله حاجي خليفة صاحب «كشف الظنون عن اسامي الكتاب والفنون» الذي اورده معداً بعض الشيء مصوغاً على النمو التالي «خريدة القصر» وجريدة (اهل) العصر^(٢) لكن هذا التشوه للعنوان قد لا يرد كل مرة على نحو يزيد لفظي على الاصل بل قد ينجم اثره التحريفي وينجز عن فعل تهجية غير سليمة للعنوان والتزام بترائية الحروف، من مثل ما كان مع عنوان كتاب للجياحظ شاع وداع بين الناس باسم «البيان والتبيين» والصواب: «البيان والتبيين» اي دون ياء ثانية، فيما يتبدى من نسخة «كويري»^(٣) ولها رشع من جولات خصام نقدي اشتعل فقلته ما بين عدد من الباحثين العرب، مشرقاً ومغرباً، وعلى راسهم الشاهد البوسفي، والطاهر مكي ويودي طيانة والمستشرق Clement Huart.

وقد يتال الخلل ترتيب احرف العنوان فيكون الناتج ما كان مع مؤلف اشتهر بدادب الكاتب، وما هو في الاصل كذالك، اذ الاسلام ان لم يكن الاصح مخطوطاً، «ادب الكاتب»، يدل على وجود شرح له مسجل بعنوان: الاقتصاب في شرح ادب الكاتب لوضاعه المدعو السيد البليطوسي (٥٢١هـ - ٥٢٧هـ).

إنها عينة من اشكال التحريفات والتصحيحات التي تظل عبارة العنوان عن قصد عن غير قصد وهو ينقل، يترجم من اصله للنسوخ باليد الى طابع طباعي له لكن دون اجتناب بعد لحاجز اللغة الواحدة، يحدث هذا كله للعنوان وهو بعد مستقر مقيم في لغة الامل والخلان، والسؤال: ماذا يحدث له لحظة التطلع الى عبور الضفة الاخرى لمخاطبة الآخر؟

ذاك ما نعتزم الوقوف على بعض مظاهره التحولية التحويلية

اتكاء على عناوين لنا في عنايتها المنهجية ما يشخص بعض جوانب «باطولوجيا» العنوان للترجم.

ونظراً لضيق المقام ومحدوبيته في اطار مجلة متعددة الاهتمامات فاننا ابيناً الا ان نقصر جهد الاختيار والاختيار على عناوين لا غير ما لكل من «الايام» لطف حسين، و«L'Uminations» لرابنو وصولا الى تبيان ما يتال العلاقة العنوانية من خلل وخلقة لحظة الترجمة لها من او الى اللغة العربية.

العنوان العربي مترجماً

عنوان «الايام» لطف حسين ثمونجا

لقد اقتضت Hlsary Wayment على ترجمة الجزء الثاني من «الايام» لطف حسين الى الانجليزية. عام ١٩٤٨ تحت عنوان The Stream of Days اي «تيار الايام» او «دفق الايام» كما ارأى ميشيل الازريق في مقال نقدي له نشر في الموقف الادبي^(٤). لقد لاحظ صاحب المقال على المترجمة ايثارها التعامل مع النص البيروغرافي العربي من منطلق الاستحضار لمعادله الفني لا العربي فكان التصرف المتكرر في اكثر من عبارة ولكرة وصورة بغيبة التكيف والاقلمة لها حدان بلغ الفعل في بعض الاحيان مشارف الفعل المخل بمؤدى العبارة العربية. من ذلك على سبيل الذكر لا الحصر. نورد إقدام المترجمة على اقتراح لفظة «حبوب» beans (التي تحيل في الانجليزية على معنى الحبوب عموماً او الفاصوليا او الفول على السواء) بديلاً لمعجمياً عوض لفظ «الحول» الاصلي الاصيل والذي وان لم يرقد بنعت «المخصص» مرة، (انظر الايام / ج: ٢، الفصل: ٢) الا انه لا يستهدف ضمناً بل وبجاءه ولا نحسب ان التفاضل عن هذا التدقيق اللفظي من شأنه ان يخدم طبيعة لحصول خطابي ذي مقومات ومميزات: هذا لفظ «الفول» للمخصص يعد بالضرورة الحضارية والاجتماعية ابعداها وليس وحيداً.

فالقول فيما يذكر عالم البنيوية «كلود ليوي شتراوس في مصنفه Le regard eloigne^(٥) ثبت كان له حضور مشهود في حضرات الناس ومعتقداتهم، ما بين مقدس له ومدنس له منجب، الا انه في كلتا الحالتيه، ظل ويظل مصفورا على الذاكرة الجماعية للشعوب. وعليه، لا ضرورة موضوعية تبرر التعامل معه — ترجمانياً — من مستوى التبسيط المستغنى عن المهون من شأنه بوصفه مجرد «حب من حبوب» كما فعلت المترجمة آنفة الذكر.

وعليه، فالمرور مرور الكرام على جسد هذه الدالة الحضارية الكامنة كمنوا في هيرلي لفظة «الفول» فيه ما يعش فعله زلة دلالية معجمية ليست بالهينة وان هانت على قلم المترجمة. والعق نقول، ان مثل هذه الدقائق والتدقيقات الفنية اصطلاحية، ما ليمل اثره فعلاً فاعلاً في عملية التأسيس للنص وتبنيته بمعنى موقعته في اطار

خصوصيات القلمية وحضارية وانتوغرافية: بل إننا لنزعم أن لبعض الالفاظ والفردات الخاصة ببعض البيئات والحضارات من الأثر التدليلي ما ليس بالسهل، من حيث عسق الأثر، عسق أثر تلك الضربة الختامية لريشة الفنان: سواء تمثلت على نحو ظل مضاف أو تعديل جد لطيف ومن يدريك لعلها تأتت على نحو لطفة أو نقطة، مما قد لا يزيد مجموعها على ضربة واحدة لفرشاة إلا أنها لسة فنية في مقبورها أن توقع الرسم أو اللوحة في زمكانية مضبوطة الاحداثيين وتقيد من ثمة شاردة فيها وأبدا، ولا تحسب من جانبنا أن لفظة «القول» في هذا الصدد بالذات تخرج، فعلا تدليليا سيميائيا، عن هذا المعنى والوظائفي الترميسي لخاصية حضارية مصرية. وما توقعنا عندها بهذا القدر من التأتني الا بغية الإشارة الى مدى خطورة المخزون الدلالي لبعض الالفاظ المعجمية دون سواها والتي لا تقي بسرهما بل ولا تهت سراً تأثيرهما رغبما لأول خاطب للوداد مراد لها عن نفسها وإن هي اللفظة رمت له بعض شذرات معنى ظاهري ليس الا. عند هذا المستوى من دقة السلك اللغوي وعمقه، تتجلى في اعتبارنا النسخة الخاص، اولاً، حقيقة الترجمة، وثانياً مدى ما يكتسبه فعلها التحويلي من درجات في التعقد قد تشارف أفق الاستحالة بين الفينة والأخرى. إنها ترجمة تطلق الدردء الانساني الاول للتعقد على ألق عالِم معرفي عميق الدور. متشعب الابعاد متداخل الاختصاصات يبحث لا غشى في اطرافها ليلعب التاريخي الحضاري الماضي عن خدمات امتداداته: لاجتماعية ونفسية وسياسية وحضارية مما يصنع كلها التكامل عناصر الاشياء: إنه البعد والمستوى «المافوق البشري» الذي لم تنتبه اليه مترجمة «الأيام» لطف حسين ويبدأ من لفظة العنوان.

ولا نغال المترجمة في اشتباكها مع العنوان كانت اول ولا آخر من ضل السبيل الى ممكن المعنى الدقيق للفظ «الأيام».

كيف ذلك ؟

كما مفرداتياً: أن ما يلاحظ في المستهل على هذه الترجمة المنجزة للعنوان، كونها — كما لفظياً — لا تتشزم بحدود الأنموذج العربي المشكل في أصله اللغوي من مفردة واحدة. لقد أضفى العنوان في النسخ المترجمة مزدوج اللفظ مثناه (مسند ومسند اليه) ناهيك عن طابع شاعري تليسه والذي لا تغال الناص العربي نوره ولا نفيه، ولا بأس أن نحصر الرقعة زقتنا هذه عند عنوان الترجمة الانجليزية لصاحيتها Wayment. لقد ورد لفظ «الأيام» مسبوقة بـ Stream أي تيار، مجرى، وفي مقام «الإضافة» مما لا أثر لوجود له في العنوان العربي بل إننا لنخشى أن يكون في هذا الاستفتاح للتلان «الانجليزي» بلفظ «دفق» ما يوحي عنصره اللغوي باتسبائية ودفق يطبع إياماً لا تحسب أن أيام طه حسين كانت ترشح بمعناها الحاف المتخفي بل إننا لنزعم أن النقص من ذلك كله هو اللغو المتشوش من قبل الناص العربي. فانتقاء طه حسين للفظ «الأيام»، ولا نقول وقوعه عليه، يقول من قبل هذا الأزهري المتشبع ببلاغة القرآن، المتعسر على قاموس الجاهلية الأولى، المتتمكذ على فطاحل الشعراء من أمثال الحصري

والمثني: عمراً لا يسراً، ضحكاً لا رغداً في العيش، فالانتقاء الذن، يحيل على مرجعية أدبية وقرائية تقف على طرف نقض من معنى رامن مكتسب يؤشر على التعاقب والتوالي السرويتي ما بين ليل ونهار. وإيام طه حسين أيام تشاكل في وجهها المربد السود إياماً لحرب تكاد تكون كلها كراً وغراً وغياراً مغيراً إنه البعد الدلالي الحاف القديم La sens archaïque الذي تحسب في مكتنزه الدلالي المتق ما ينطبق على خصوصيات سيرة ذاتية مفعمة متاعب ونوائب، وهو معنى لا نعتقد أن القبض على ظله الدلالي، الطروح من التداول اليومي العام، بالامر الميسور بالنسبة لمترجم اجنبي، أن ادرك من لغة الغير سراً، فقد غابت عنه اسرار واسرار.

فالعودة الى الاستخدام القرآني لهذا اللفظ بمجموع تواتري يبلغ ٢٤٨ يدققنا على استخدام طه بعضى للشفة والشنك في أغلب الحالات. هذا ومتى ادركنا مدى تعلق الناص العربي بهذه المرجعية وعكوفه عليها وامتتاعه من معنيها المعين ادركنا أن معنى المشقة هو الاول والاخر بالاذن من سواه إننا أيام استوطن جنباتها لهم والعم الا فيما ندر. أيام تقار جزءاً الثاني لتفجيد فصولها: السادس منها والسابع والثامن على التوالي فصولاً تفتتح جميعها بنبا عظيم وبرزه جسيم ترجمه عبارة مكرونة متواترة في مجموعها الا وهي «إننا لله وإننا اليه راجعون».

هذا عن العنوان وموقع لفظ «الأيام» في سياقها الخاص لكن هذا لا يعني أن استخدام اللفظة في مواقع أخرى من نصوص الكاتب وارد بنظن العسق الدلالي الذي جاء به على وجه الخصوص والاختصاص ضمن السياق العنواني: إنه التعامل بالمكيبالين مع اللفظة الواحدة نفسها والذي يقول من وجهة نظرها الشخصية خصوصية العبارة العنوانية وتمايزها عن أسلوب الكتلة النصية لغاية اشهارية حيناً واستفزازية مضللة حيناً آخر.

أذن لا خرج على اللفظة أن تتخذ، لطفه اندراجها في السياق العنواني. عن بعض مكوناتها «صفتها الدالية»، المعتادة لتفرد بمعنى خاص أو مخصص. فللعام العنواني حضرة خصوصية تقتض التحامل معه من منطلق خصوصية مقامية في الرصف والتأليف، وهو ما لا تنصور المترجمة الانجليزية قد تمكنت من حسنه وتخصسه لربما لعدم تعرض على أسلوبية طابعة لكتابات ابيينا العربي. الامر الذي كان قد حدا بنا في أكثر من مناسبة الى الحذابة بواجب التزام المترجم ومرجعينا العرب، على وجه الدقة والتحديد حدا أدنى من التخصص بمعنى أن يسعى المترجم سعياً جاداً الى التكفل بنصوص كاتب بعينه، على نحو تخصص ضمن تخصص عام للترجمة. وفي ذلك الفعل، أن التزم به ما يكفل لنا ترجمات لا شية فيها^(١).

والآن بعد النقد والنقض للترجمة الانجليزية للعنوان، لربما حق للقارئ أن يسأل عن البديل الممكن اقتراره؟

فرغم استعمالنا لدقة المسلك ورقة الشعرة «العنوانية» ومن ثمة، خطورة المهمة فأننا لن ننقلب على العقب باسم شتى التعلات. بل اننا سنجرى على اقتراحه لفظ Chronique بديلا تحسبه يحمل في ثنائيته معنى «الايام» مضافا اليه معنى الاصاار والازمان والتعقد كمثل قولك الامراض المزمنة: maladie chronique. فاللفظ، رغم مراوحة دلالاته ما بين معنى الايام عموما وللفكرات التاريخية الا انه باعتقائنا، لمحسوبة استخداماته، مازال يحتفظ ببعض «الجلال» الدلالي والخصوصية التي كثيرا ما جعلته يلازم استخداما المجال الطبي والكلينيكي المرضي تعدينا.

والسؤال: ليست ايام طه حسين خريبا من الايام العصبية التي تشاكل في عسرها العسير ليالي السلم والالم؟ انه اعتقادنا الذي يحملنا على المرافعة على لفظ Chronique بديلا معجميا انجميا يترجم بعدا عميق الغور ترشح به لفظ «الايام» في الاستخدام «المهسيني» ودون الزعم من قبلنا بامكانية ترجمة نفس اللفظة في الاستخدام العربي القديم والمعروف بهادايام العرب بنفس المعادل اللفظي، ناك ان اللفظة، بطبع جبرائي دائم الملازمة لها، لا تتقبل بالسهولة هذه ترجمة منمطة وحيدة موحدة، لذا نعتقد ان ترجمة لفظ «الايام» بالفهم للمصطلح عليه في الادب القديم كتكتسب قريبا دلاليا من اللفظ الغربي Gele. وان ترجم يوما في العربية بمعادل «سيرة» او «سيرة» فلفظ Chronique او Chronicle الذي فطره بديلا اصطلاحيا للفظ «الايام» عند طه حسين اقتراح نأخذ به لما لسنائه في المفردة من اشارة خفية واشية بمعاني الشدة والصر الى جانب معنى التتابع والتلاحق للمحن والاحز. فلفظة Chronique قد اشرت في الاستخدامات القديمة على ما يرباد المعنى الاصطلاحي للتاريخ. وفي ايام طه حسين عليه ما ينظر الفعل التاريخي الذاتي الاثيوغرافي وفيها ايضا، ما يدعي، غما وهما، اياما شهيرة ماثورة قد خلت مخطدة صنيع رجال ليس كمثلهم كل الرجال، فكان:

- «يوم جرح» يوما ضم مأساة امرىء القيس: من يوم تنويج ابيه الى مقتله، الى موت الشاعر نفسه.

- «ويوم ذي قار» ضم حياة عدي بن زيد العبادي وشعره.

- «ويوم داهس والغبراء» احتوى سيرة عنترة.

- «وايام عامر وغطفان» وتعد ملحمة كبيرة لحياة الحارث بن ظالم المري، الشاعر الفارس المعروف بوفاته وقتله. (١١).

فايام طه حسين بخصوصيتها، ليست على هذا. اياما كايام العوام حتى تترجم بلفظ مبتذل كـ Jour او طفولة Childhood انها ايام عظيمة عظمت رجال لبوا البلاء الحسن في معركة طاحنة كان فارس ميدانها فتى خريبا يصير حق لقلبه البطولي ان ينعت بالايام اذا كان لآثراته من المبهرين يوم انه المعنى ذو الغور البعيد الذي نستشفه من استخدام «مهسيني» لكلمة ليست هي الوحيدة التي انغمس معناها الاصيل ليتبسها آخر بلخر مبتذل، معنى مستجد جاء

ليزيد طينة الترافة بلة على بلة وما هو يتراصف عند المحقق المدقق وان بدا للامة وغريق من الخاصة كانه كذاك، وهو الوهم التراثي الذي يقع في فخه رجالات في الالب لهم حساب جار مشهود في مصرف الشهرة وذبوع الاسم من مثل شاعر القطرين حافظ ابراهيم حين اقدم على ترجمة رواية الاديب الفرنسي الكبير Victor Hugo الموسومة بـ Les Misérables لقد ترجم العنوان بلفظ «البؤساء» على ظن دمهاني باطل انه يترجم معنى البؤس والافساق. ولكن الحقيقة غير ذلك، اذ البؤساء المهود بمثله «الباشون» (جمعا لباشور) فكان ان متباينتين لصيغة الجمع، فتقول - او لهما البؤساء، معبلة لجمع «بشيس» بمعنى البطل الذي لا تحمل له عريكة.

- اما «الباشون» فيؤشر بها على معنى الشقاء وزرابة الحال. وهو ما كان يجب ان يوضع عنوانا يترجمه ما جاء عند الروائي الفرنسي ونحسب ان الامر قد تنبه اليه مترجمان لبناتيان هما «جوجي» و«صمويل» يني، اللذان اعادا النظر في العنوان، مستبدلين لفظ «البؤساء» المهود بمثله «الباشون» (جمعا لباشور) فكان ان استعاد العنوان عافيته اللغوية والمعجمية على السواء.

وفي هذا الصدد بمقتورنا ان نستدعي اكثر من مثل ومثال شاهد او يشهد على ما تحدثه بنية للكلمة معروفة بـ L'homonymie (اي) التشاكل اللفظي او قبل التجانس) من ببلبة وقلقلة في قلم الترجمة فليست لفظ «الايام» للفظ وحدها التي عانت من التزامه والتشاكل الدلالي حد مقاومتها لكل فعل ترجماتي مستصغر لشأنها ففي هذا الصدد، يمكن ان نورد ما كان مع لفظ «القمامة» الجنس الابوي العربي الذي ترجم على التوالي Seance, debat. Haltet... بالتسرع للبدل الانساني المعجمي تنوع يستتبع طبيعة المكتوب ومقامه الكلامي الموضوعاتي، فان تعلق الشأن بمقامات الصوفية الزهاد كمقامات السهروردي فالاول والاصح ترجمتها بـ: Haltet، اما ان ارتبط الشأن بخطاب مؤظبط المركز بهاجس شكلاني تشكيلي، اعطيت الالفضلية للفظ Seance... فان كان المتوخى تقلب الرأي وتطارحه كما كان مع القمامة الفاسية لابن معز الوهراني فالالفضلية تعطى عندها للفظ الفرنسي: De' bat وهكذا دواليك فالترجمة على هذا الاساس كتكتسب طابع الفعلي الديناميكي الذي تنف دون مراسه وتعاطيه اعنى برامج الذكاء الاصطناعي الموقفة في تقنية الترجمة المطوماتية المعروفة بـ T.A.O.

وعلى هذا نعتقد ان كلا من:

١ - الترجمة الانجليزية للعنوان العربي وللاسباب التي احصينا.

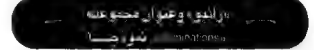
٢ - ان تلك التي لقت بها وطرحها قلم E.h Paxton تمت عنوان An Egyptian Childhood, Washington. D.C. Three Continents Press, 1981

٣ - مثلهما الترجمة الفرنسية للمقدمة من قبل الثنائي الفرنسي: Lecerf et Gaston Wriw: Le livre jour, Paris: Galimard, 1947 Jeen.

ترجمات لا تتصور مجموعها يعني حقاً وصداقاً بالفرض، بمعنى انها بدائل معجمية لا تستوفي في حيث المكتنز الدلائلي ما يتوافر عليه لفظ مثل «الأيام»، من معنى معشوق شابات الاستخدمات الصحفية الاعلانية ان تأتي، للأسف الشديد، على دقة حده الدلالي هذرا وتريهلا وحد افقاده، كما افقدت سواها من الكلمات، الكثير من الخصوصية التدلالية التي لا تتصور أمثال طه حسين الا متحريها ومستهدفها لحاجة أسلوبية خاصة بالرجل.

ولا غرابة ان يغفوا هذا الالتباس الدلالي شبه مألوف على ايماننا، على ايام تكرر وهيمته اللغة الثالثة التي ان لم ننكر عليها فضلا في فعل التوصيل والتبليغ وديناميكيتها الانسا ليهزنا الحزن كله ان نفسى جمعا من رجالات الادب والترجمة يركننون دون تدرو الى مرجعيتها للمستحدثة الدلالة ودون اعتبار او تمييز لحدود سلطانتها «اللهجاتي»: ان في هذه الانتقائية الفكرسة للمعنى الطراف المستجد على حساب نظيره الغابر التليد ما لنزده ردا شديدا. انه فعل يخصف شكلا من الاساءة العلنية الى تاريخانية مكتوب بعينه «والاعداد لبعده التاريخي، كما يطو لنصر حامد ابو زيد ان ينهت في كتاباته». وهو العيب، لرجماتي الذي لا تخصف به لغة دون اخرى، فالأفة آفة تلازم قلم الترجمة عموما وتوقع في ورقة من العاهات والتشوهاد ما لا قيل لمفالة بمغفصلة القول في كل ما حافل به في هذا الصدد ملتب للسوابق العدلية الخاص بترجمة العنوان.

العنوان مترجما الى العربية



إن نحن في النموذج الاول حاولنا نتجسس ما يطرا على العنوان العربي من طوارئ ساعة النقل له من لغتنا العربية الى سواها، فان العكس من ذلك هو للترخى من المثال الثاني والذي سيتكفل بعنوان لشاعر فرنسا البعري «ارثور رانيو». العنوان وارد في الاصل اللغوي بـ illuminations. لقد دأب سواد المترجمين على التعاطي معه على اساس تأشيريه على معنى الاشراف الصوقي. ومن ثمة ترجمته عربيا بإسرافاته، والراي عنقنا ان هذا المعادل المعجمي لا يزيد على كونه البعد الاول حتى لا نقول للسلمعي لمعنى تحسبه اول ما يتبادر الى ذهن المتلقي ساعة الذكر لرائبو: الفتى الالمعي المتصوف فعا تروى جملة من الاقاويل والتخريجات المتعلقة بطبعه البوهيمي وشوذه وشروده سنين عددا عبر متاهات عدن بحثا عن نعيم ضائع وربما مطاردة لظل تاريخي يقال انه عربي: اقاويل شتى شكل مجموع تنسيجهما الغرضي ما يشبه الهالة الاسطورية التي تلبس حقيقة الفتى المرافق المرفق بملايسات وضع وطني غاية في التضعضع. فاسم درانيو، كاد على هذا يرادف معنى المتصوف العازف من متع الدنيا العالجة. ومن ثم دأب قلم الترجمة والنقد على السواء على التصامل مع لفظ

illuminations على مستوى حده الاصطلاحي التصوقي، وهو ما لا نقول به لما سيلي من الاسباب:

اننا نعتقد ان لفظة illuminations تحتمل معنى ثانيا تجدنا ميالين كل الميل الى ترشيح فرضيته بل والقول به ترجيحا. كيف ذلك؟

إن التعامل مع اللفظ معني من علاقه التاريخية والادبية وحتى البيوغرافية كانت وما فتئت سمة واصمة لأكثر من ترجمة فلكم من مترجم سمعناه، لحظة التنظير، يستبجح شأنتها استبشاحا، فان حان اوان التنفيذ الفيناه، للأسف، يؤتي منكرا قد نهى عنه منذ حين.

ان في الاقدام على ترجمة اللفظة المعنونة illuminations دون اعتبار للخلفيات البيوغرافية والثقافية الخاصة بالناص عموما، ما ليشكل قطعه صورة من صور التعامل للمسلح مع ابعاد متعددة للنص لذا مهما قيل عن ضرورة الاستمتاع بالنص والمخاطبة له تعويلا على ايديته الحاضرة على الورق في شكل سواد على بيضاء ويعدنا من كل شائبة لو تهيكلت عن نحو عنصر «بيوغرافي»، الا اننا في مجال الترجمة، القاعة الراسخة ان لا مندوحة للمترجم بوصفه مبدعا ثانيا للنص، من معاودة الاستحضار بل والانغماس الذهني في ذات الظروف والملايسات التي رفدت المكتوب ساعه ولادته، غير مستهين بمعصر بيوغرافي او طرف تاريخي عام، وذلك ما ستحاول الاخذ به في تجميعنا لحقيقة العنوان الفرنسي لرائبو فالنظر مثلا في عنوان هذه الحزمة من الكتابات المنفورة، يميلنا على زمن ابداع متوقع على مشارف ١٧٧٦ رغم ان زمن النشر الفعلي سيأخر حتى عام ١٨٨٦^(١٧). ان التاريخ الاول لباذعها يميل على عهد اقامة للشاعر في الديار البريطانية رفقة رفيق الحرف والانصراف ايضا Verleine. انها اقامة. على محدودية امدها في الزمن، الا اننا لا نستبعد لها اثرا انعكاسيا فاعلا في كتابة الرجلين ولو تمثل ذلك على شاكاة جنوح مسجل عليهما الى تضمين القصاصات قصائدنا بعضا من الفاظ اللغة الانجليزية، فدرانيو مله وفراين، حنوك النمل بالنمل، لا يساتين بفعلها ذاك فعلا مالا بأداب الكتابة ولا يشدان - صادة وقاعدة - عما بدأ عليه ادياه جبل استواء ممثل هذا التصنع اللغوي الهادف الى اثبات الذات المعرفية بما تملكه من اطلاع على لغة الآخر كما درجت على ذلك اربسترقاطية المجتمعات، انه اصرار على الصنعة والتصنع عرفت موجته بموجة Snobisme وتظهورت في كتابات شتى ادياء العصر من مثل Balzac الذي شأه له هواه المترجزان يجري كلمات بالايطالية على لسان شخصية من مثل سارازين، على خلاف كاتب روسيا Tolstoi، الذي لم يتردد هو الآخر، ضمن رافعة «درب وسلمه» في الزج بأكثر من عبارة فرنسية ضمن المكتوب الروسي على غاب ناسب الارستقراطية الروسية معني في ذلك Tourgueniev في توظيفه للكلم الالمني والفرنسي وقريبا جدا من Marcel Proust في جزء من مطولته الروائية Un amour de Swann حيث Odette de Cre'cy نقتا تطلقها الفاظا وعبارة انجليزية

تصنعاً لحديث تتصوره يليق بمقامها الراقى، وما نموذج بولير بعنوانه الشهير Le spleen de Paris إلا شاهد ينضاف إلى ما عده ليقول فيما يقول مدى تعلق جيل «رانيو» بمثل هذا التشكيل الانساني المتعالب أو المتعالم.

هذا اجمالاً عن طبيعة العصر وما انطبعت به نزعتة في التشكيل النصي، أما إن نحن عدنا إلى «يوغرافية رانيو» نستقرئها فيمكننا الوقوف على عمق الصلاقة التأثرية لرانيو بالانموذج البوليري والاشادة بفن الساحر بوصفه مثلاً جديراً بالاحذآه والاقتداء وفي هذا الشاهد السري. مضافاً إليه قرادة في مجمل القصائد المدرجة تحت هذا العنوان وهي قصائد توصيفية راصدة لاكثر من منظر ومظهر وقف عليه «رانيو» الشاعر الصعلوك، امكنا عنها الزعم ان لفظة illumination تظل، دلاليًا، اقرب ما تكون إلى معنى اللوحات التزيينية في الانجليزية بدل نظم ومرافق فرنسي يعني الاشراف، فترجمة العنوان ذاك بمعنى «الاشراف» ترجمة لا نجدها تتعامل الا مع الجذر الدلالي الاول للكلمة وقبل ان تدخل حرم الشاعر لشولد ولادة جديدة بين انامله ويستعطيها هواء ووليه بالتشويش على وقار اللغة معنى خارجياً مستجداً لا منتظراً ينضاف إلى ملف سوابق له في هذا الصدد. فالاجرام شعرياً في حق لغة المواضعات فصل خروقاتي ظل يحيده ايما تعييد طفل مشاكس معاكس من جنس ونسق رانيو الثائر، فالربط الثقافي لعلى الاشراف بلفظ Illumination ربط لربما وقف وراء تكرر معناه «الخاصة» أولئك المتحدون عن رانيو حديث المنصور المتكشف المولى نظره لترف العاجلة، المشرّب قلباً وقالباً إلى حيث الجذر «الآهري» مغروس، ان هذا الصنف من النقاد كثيراً ما نسي في مقارنته للنص «الرانيوي» ما قد يكون للزمالة الادبية من اثر موجه لعملية الانتقاء للعنوان الذي جاء عنه «رانيو» مقتدياً بالمثال «الفرغالي» لكن دون استئناس له باللفظ والقصيص بل مناهضاً ان لم يكن منافضاً له.

كيف ذلك؟

لقد كان لسجيرارد دي نرفال، Gerard de Nerval فيما تذكر معطيات سيرة ذاتية ملحة بالديوان، مجموعة من الكتابات الثرية بعنوان Les Illumines كان قد اصدرها عام ١٨٥٢، عرض فيها لعبة من رموز طائفة سريّة من «المنسويين»، ذات الاصل الالمانى والتي وجدت لها طوال القرن ١٨، نشاطاً ومتمسكين في فرنسا تحت طائل تسمية Les Martinistes نسبة إلى طبيبها الفاطن St Martin et Martinéz.

فهل يكون فعل النسخ على منوال العنوان «الفرغالي» قد استهوى قلم «رانيو»؟ ان كنا لا نستبعد فرضية استعطاء رانيو للعنوان ودخوله بالتالي في تناسع عنواني، فإنا في المقابل لا يمكننا الزعم ان هذا التقاطع الظاهري يمتد متغلغلاً إلى عمق البعد التبدلي ما دام في حوزتنا شهادة لا غبار عليها لسفيراي: الشاعر والصدیق الحميم لرانيو تقول بعكس ذلك. لقد اورد

«فرلين» ذاته عرض مقدمة كتبها لعام ١٨٨٦، جاء فيها على الخصوص: Le mot «illumination» est anglais et veut dire gravures colorées - coloured plates: c'est meme le sous titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit.

الترجمة / إن كلمة illumination كلمة انجليزية وتعني اللوحات الملونة، وأنه العنوان الملحق الذي كان رانيو قد اتخذ لمخطوطه.^(١٦)

والسؤال : هل سيجد هذا التوضيح من لدن رفيق الحرف «فرلين» مجالاً لمزايدة ومناغضة في هذا الصدد؟

نعتقد ان ما جاء في كتاب خاص بعلاقة رانيو بانجلترا اصدره V/P/Underwood^(١٧) من اشكال التحليل والتعليل المستمد من بطاقة النصوص لا من مظهر خادع للعناوين ما يمكن الاعتماد به حجة دامغة في مآنة الحيل العمري الذي كان يشد الفتى شدا وثيقاً إلى الديار الانجليزية وما حلت به من معار يبدو انه فعل فيه فعلته وحده انعكاس الاثر اثاره على هذه اللوحات الكتابية المنشورة نشرها شاعرياً. فكما كان مع سليله فولتير الذي استهواه من انجلترا وجهها البرلماني المتدق. فإن الذي سيمتطح حس شاعر فرنسي قادم من ضاحية فرنسية يحاصرها السأم من كل صوب وحذب سيكون هذه المرة عمرنا متدقق الاشكال ترفده حركية ذاتية لدمتراوي، تجعل من هذا البلد اشيء ما يكون بلوحة تستأثر بالاهتمام وتحرك سواكن وكوامن الالهام. وهو ما اثاره قلم لسونايو سجل ما قد رآه بالاقب الانجليزي يومها.

وان انصام النظر وامعانه في مضامين هذه الاشعار المنشورة بمستطاعه ان يضع اليد على عمق ذلك الاثر الذي نحسبه يقف وراء انحصار لفظ انجليزي على نحو عنوان عام لمجموعة من المقالات الوصفية. بل لاغرو ان يتزين ما خط بالحرف الفرنسي بعنوان مستمد الدلالة من معجم الانجليزية ما دام هذا الرصد اجمالاً واقعا في حياض المحيط البريطاني، انه راينا وقناعنا التي تتسامل ان كانت سيصل صمدلها إلى الأذان فتتسارع ايايدي الخير إلى تغييره منكرها مسلطاً على العنوان.

خاتمة

خلاصة القول نجسب ان بعض العناوين ، حين اخضاعها للترجمة، تكشف عن ضروب من المقارنات ما ليشاكل الكثير منها مقاومة الضعري لحظة التوق إلى استنيتة في لغة الغير، والسؤل الذي ظل يهاصرنا طوال اشتغالنا على فقرة العنوان للترجم هو: الا تكون صعوبات ترجمة العنوان طالمة في البداية والنهاية من طابع شعري كامن فيه كنوزها سواء في ايجازه او ميالفته او حرصه الحرص على تجويد مظهره الجمالي الخارجى اى شكلانيته؟

المؤكد على ايلمانا ان العنوان ماض في اتجاه الضعري فالرواية التي استلهمت العنوان بصيغة العنوان القصير المشكل من علم لو مستد ومسد

ليه ها هي اليوم تمضي في اتجاه الاستعارة العنوان الطويل الذي يضارع شعر بيت وهذا بلغة متميزة تلامي لغة القصيدة فعلناون. Francoise Sagan, الروائية الفرنسية ذاتمة الصيت عضاوين ما قتره يلزاهما ملازمة طابع شعري صارخ، من مثل «سلاما ليه الحزن» Dans un mios, dans un triste, او «في شهر في سنة» Dans un mios, dans un triste, an, ومثل ذلك كثير.

فالعنوان على هذا يبقى عنصرا كتابيا لا يمكن الاستكانة بإسهاماته في اثره وتلويين البعد التشكيلي للكتابة، ومن ثم يتوجب على المترجم مراعاة حرمة له انتهكت مرارا وتكرارا على ايام كانت يد الناشر تتشكل في الضبط لنديباته النهائية، اما اليوم فنحسب ان اكثر من عنوان قد وجد او وجدت له لفرة قانونية في نص العهد الكريم ما بين الناشر والمبدع ترعى له ماء وجهه ودون ان يعني هذا طبعاً تكرر القاعدة والثروة النصوص بالنسبة لكل ناشر او مترجم فالخروقات ما فتئت تتوال اخبارها لكن مع بقاء حق المبدع قائما في المطالبة باحترام الصيغة العنوانية الاصلية او تعديلها في حدود ما يتفق عليه او يرضخ به المبدع، لكن هذا في بلد غير بلاد عربية ما زال فعل النشر فعلا تجاريا بالدرجة الاولى بينه وبين الغالبية المعرفية الثقافية مسافة تقصر حينا للتحول احيانا فقبل بعد الشرقرين.

ذاك غيض من فيض مستعصيات قد تطرحها اشكالية العنوان لحظة التوسيق له في لبوس لغوي جديد، ونحن نعرض لمناح من تلك الاشكالية فائنا لا نزمع البتة الاتيان على جملة طويلة من الاحتمالات لان ذلك من اعتبارنا لا يتأتى في حين من مثل هذا الضيق، انما اشكالية تقتضي اول ما تقتضي من الرابع في مدارسها مدرسة موضوعية وأن يعدل الى تصنيف العنوان بحسب جنسه او قائله الادبي الادبي جنسية المكتوب، ذاك ان العنوان الشعري غيره العنوان الروائي ناهيك عن اثر العامل الزمني في قولة وضبط تلك الديباجة.

باختصار شديد لنقل ان الاشكالية غالبة في التعدد وتستعصي من اهل الاختصاص اللغوي تدقيق النظر في متضايك خيطها ولم لا استحدثت فترة خاصة في اجرومية الترجمة تعني بجمالياتها درساً وتمحيصاً، انما وجهة نظر طرحها للتداول فيها بين المهتمين باستيراد وتصدير المنتج الفكري ما بين الاسم او قل بناة الجسور، ولا نحسب ان تخصيص مبحث بكامله لتدريس مفهوم ترجمة العنوان على قصر عبارته فعل او قول توهيلي يرايد به المزايدة على سكايتي القرية العالمية للترجمة، بل اننا نقول ان الامر حق مستحق ل توهيلي ليه، وخطورة ترجمة العنوان خطورة لا يتحسس مداها الا من جرب الاقتراب من سلكه ذي الضغط العالي المعلق اهل المجال الكتابي، والذي وان استلحق بمسؤوله يفيض الورقة او المطبوع عموماً الا انه يكون آخر الاطراف النصية لللمحة بالركب الكتابي انه تأخر «استكشابي» قد يكون من الحكمة وضعه في الحصان ومراعاة ترتيبه للتأخر لحظة ممارسة فعل الترجمة، بمعنى ارجاء ترجمة عبارة العنوان الى حين التقص لليد من غبار النص الاكبر، بعدها لا بأس ان شرع في التعامل على انفراد مع العنوان، ذاك ان هذا الاخر، على صغر جرمه وحجمه، يكاد يمثل لو حده علما اسلوبيا له جماليته الخاصة التي يتحتم انما استغفارها قدرات تاليفية من

جنس ما يعرف بالاسلوب الانشائي التحفيزي l'exhortatif ما لا نصب عمله الاسلوبية الصعبة تتوافر لدى كل ذي ريشة ورياسة اذ قد يحتاج الامر احيانا الى الاستجداء بخدمات اهل الاختصاص في المجال الاشعاري الدعائي من مثل ما نصائب لدى دور النشر للصحف والكتب، رجال قد مكتهم خبرتهم الطويلة في مجال التعامل مع عبارات «ما قل ودله» من تحسس العصب القابض للكلمة ان لم يكن القبض على اكثر من سر خفي من اسرار كيميائها العجيبة.

وفي ذاك ما يؤثر ضمناً على خطورة مزدوجة للعنوان سواء تعلق الشأن بعملية صوغه وتشكيله او فعل ترجمته مما حاولت مقلاتنا الوقوف باستمجال على بعض من افلا.

الاحالات والنهائش

1- Santoyo (J.C): El delito de traducir Leo, Universidad de Leo, 1985.

وترجم النص الى الانجليزية بعنوان «يحمل اكثر من اثر للخيانية النسبية»:

Wendy (Williams): Those Criminals The Translators in: Language (Monthly).29, (1986) p:8. 2- Genette (G): Seuilis Paris, ed Seuil, 1987.

٣ - الهراس (عبدالسلام): بشكل عضونات بعض الكتب المعجمة الفصل ع: ٢٣٣، ١٩٩٦ من ٢٨٠ - ٢٩٠.

٤ - الهراس (عبدالسلام): المرجع السابق. ٥ - مصد (احمد سيد): المصدر الادبي، مفهومه وانواع دراسته، الوزان: المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٦، ص: ٥٨.

٦ - انظر صفحة العنوان مصورة عن نسخة وكوبريني، اوردها عبد السلام ماريون ضمن طبعه البيان والتبيري (ن)، بيروت، دار المعيل، د.ت.

٧ - الامثلة مأخوذة عن مقال خاص بعنوان جاء بقلم عبد السلام الهراس، واشرنا اليه اعلاه (ينظر الهامش رقم: ٢).

٨ - اترك (ميشيل): هل نضع مترجم «الاسماء» الى الانجليزية ام اخفق؟ في «الوقاي الادبية» ع: ١٠٩، ايار ١٩٨٠، ص: ١٤٦-١٤٩.

9_ Levi Strauss (Claude): Le regard «loigne» Paris, plon, 1983 pp:263 - 275.

١٠ - لا ننكر وجود اراء صابت في هذا الصدد عند امثال سهيلي اديسي، جورج غريبيشي، الا انها نماذج ليس يوسع طابعها المحدود في الزمان ولكن ان يري قواعد لتقليد عربي في الترجمة كما هو الشأن في المعيل العربي.

١١ - البلياني (عادل جاسم): عن مقدمة كتاب ايام العرب قبل الاسلام لابي عبيدة بغداد، دار الهامش للطباعة والنشر، ١٩٧٦، ص: ٧٢ - ٧٤.

12_ Rimbaud (A): Poésies, saison en enfer, Illuminations et autres textes Paris, Gallimard, 1960 p:246.

13_ Brunnel (P) et Cheverel (Y): Précis de littérature comparée (sous direction) Paris, PUF, 1989 p:30.

14- Underwood (V.P): Rimbaud et l'Angleterre Paris, Nizet, 1976.

في أبطال تمثيلات عقوبة النفي

الرواية العراقية المختربة رحلة مضادة الى الوطن

فاطمة المحسن*

تبدأ أحداث أول عمل قصصي نشر في العراق مطلع هذا القرن^(١) برحيل البطل عن بلده لأسباب يكشفها في حوار: (كرهت ان ابقي في بغداد وانما لا ارى امامي الا حرية مستتيلة، وحلقا مضاعفا). ولكن هذا البطل يعود الى العراق بعد حين، فيجد نفسه مضطرا الى الاعتكاف عن الدنيا، مفكرا مرة أخرى بالرحيل، ومع ان محمود احمد السيد مؤلف (جلال خالد) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيل او البعاد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والقلق مطلع هذا القرن، الا ان هذه الفكرة لم تتردد في القصر العراقي الخمسيني الا نادرا، ذلك لانها لم تكن تمثل في السابق والعهة يمارسها الكتاب كحل لازماتهم، ولكونها تحمل ضمن تركيبة مجتمع مطلق مثل المجتمع العراقي قدرا كبيرا من الدراماتيكية، الامر الذي جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية في العراق، يشكك بجذواها في عملين من أعماله (خمس أصوات) و(المؤجل والمرتجى) ويؤكد مقابلها على فكرة عودة الرتل الى وطنه، مع انه كتب كل رواياته في مقتربه، منذ ان غادر بلده في عام ١٩٥٥ لحين ما مات في موسكو ١٩٩٠.

اول عمل روائي نشره فرمان (الفخلة والجيران) ١٩٦٥، كان يمثل اختيارا فعليا للذاكرة المهاجر في تخيل العودة الى الوطن، حيث تشف الاماكن والازمة والروائح والحوادث لتتألف في اصفى ما يكون عليه الذهن قدرة على استحضار الحنين الى الوطن عبر الاسماك بالعيني والملموس في الاماكن والشخصيات، الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية بدأت عند فرمان من ذاكرة تجولت في ازقة بغداد الاربعينات، زمن نسجوع وعي المؤلف قبل مغادرته العراق، ومن خلال هذا الموضوع الآخر في روايته، يطرح فرمان فكرة القوطن في المكان القديم بما يضر هذا المكان من امكانية على التفكير والزوال بقيمه وعاداته وزحف المدينة الحديثة اليه. حلم عودة المهاجر الى وطنه، يرشدنا السارد اليه في رواية لاحقة هي (الخاض) ١٩٧٤ بعد روايتين يصدرهما فرمان عن العراق يطرح في الثانية (خمس أصوات) ١٩٦٧ موضوع الهجرة كعقاب لا ينتظر اللقلق مقابل في الوطن سوى حياة السجن والضيق والتشرد والعوز. خاتمة روايته هذه تجسد الهزيمة الروحية التي تتوج هجرة اللقلق لرويتها، لكنه في (الخاض) يتمثل موضوع العودة الى الوطن مجسدة في شخصية شاب عاد من الخارج ليبحث دون جدوى عن اهل وحيه القديم الضائع بين عمران حديث ونهضة متبورة مشوهة، وهو موضوع يحمل بين منطوياته ما يمكن ان نسميه اسطورة العودة التي يتوهمها المهاجر. فالهجرة تضع الناس في منطلقة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانصهار في المكان البديل، ولا الرجوع الى ماضيهم المضاع، وكما لاحظ جون بيرجر في مبحثه عن الهجرة: «يدرك كل مهاجر في قرارة نفسه ان العودة مستحيلة، فحتى لو قدر له ان يعود جسديا فانه لن يعود فعليا، لانه هو نفسه تغير تغيرا عميقا في هجرت»^(٢).

حلم العودة الذي ما يني يلح على المؤلف في رواية اخرى (ظلال على النافذة) ١٩٧٩ يكون شاهده مهندس عاد بشهادة وطموح تنوره رياح الهزيمة التي لحقت بمجتمعه بعد فشل الثورة، ويتوغل المؤلف عبر المواجهة بين احباطين للبطل، في تحليل مجتمع العراق الستيني وهو زمنه في رواية (الخاض) ايضا.

رواية فرمان (المؤجل والمرتجى) الصادرة في عام ١٩٨٦ تنطلق في معالجة مانتها من موقع طالما بدا لقراء هذا الروائي مطويا ومؤجلا، بل مهملا عن عمد، الا وهو الحياة في الخارج، وهذا التحول في مسار روايته من حيث مقاربه لطبيعة المكان بدا وكأنه اضاع عليه بوصلة قصته السابقة، فكانت اضعف روايات فرمان واكثرها ارتباكاً من حيث ترتيب سياقاتها ولغتها، مع انه يطرح من خلالها صراعات المنفى التي تلوح وكأنها اعتماد لصراع اجتماعي يجري على ارض الوطن اولا، وان المعايمة لهذا الصراع لا تبدأ بمحاكمة تلك الحياة المشوهة للمنفي، وهذا جزء من استنتاجه الميولاري، قدر ما تحتاج الى الوقوف قليلا لتفحص تاريخها، حينها تعرف متى يتحول الوطن الى منفي او متى يتحول المنفى الى وطن.

* نائفة من العراق تقيم في لندن.

عبر كل روايات فرمان والروايات العراقية التي كتبت في المهجر يمكن أن نلاحظ أن وظيفة الفن فيها تتجلى على هيئة محاولات لا يلاحظ تماثلات عقوبة الفني التي يجري الصراع معها في رحلة العودة المضادة إلى الوطن. فالفن في حسب كل الموسوعات عقوبة تقع على فرد أو مجموعة لتقصيهم عن وطنهم فترات محددة أو أبدية. وسواء وقعت عقوبة الفني على المشتغل في عالم الأدب قسراً، أو اتخذها الكاتب موقفاً من أجل الحفاظ على حرّيته، فهذا الفني يطلق شواهد عن مضمونه الحديث في نتاج الكاتب يقوم في المحصلة بوظيفة جمالية ليس أدل عليها مثل مخيلة وذاكرة تتحرك بين زمانين ومكانين يتبادلان المواقف في هذا التجاذب حتى لو انكر أحدهما الآخر. وفي تتبعنا لمسيرة فرمان وهو أبرز الروائيين العراقيين الذين عاشوا في المنفى أطول فترة⁽⁷⁾ نجد أن الوعي الروائي لديه يتشكل حول رسالة معلومة تشير إلى الوطن ولا تتخطى أسواره. نلحظ فقرة من مقدمته لثاني مجموعة قصصية صدرت له من منتصف الخمسينيات تحت عنوان (مولود آخر) وهي أول عمل له بعد مغادرته العراق. يقول في هذه المقدمة «الغربة قطعة، ليست وجدانياً بالطبع، ولكنها أشبه ببيت أو شغريب أعز حاسبة فيك... الذاكرة، فتجعلك لا تراكب ولا تستغيب صورا وتجارب أخرى، ولا تعرف على نماذج جديدة، ولا تتابع نماذجك القديمة، ولا تتبني... عبر المراقبة والرصد، عبر المخالطة والمعايشة، عبر العناية المشتركة، ومصيحات الغضب والتحدّي، عبر الحلم المشترك، والفرحة المشتركة، من خلال الأغاني والنكات، والأعياد والمهرجانات، عبر المأكول، والبئوس عبر المصمود والمضوم، عبر الرثي والمسموم، وعبر الف فناة وقناة... لا تجعلك عبر كل ذلك تبني ما كنت تحس في البداية، بأن القدر نفسه، لطيفة ذاتها، وكلت بأن صورته، وتعبّر عنه وتكرس حياته لك...»⁽⁸⁾ بيد أن فرمان واجه في رواياته الثماني التي كتبها في موسكو حالتين من طبيعة واحدة هما الذاكرة التي يتحدث عنها، ومنطق هذه الذاكرة مرجحاً بأقيسة التجربة والمعرفة. فالماضي الساسك بأنفسه في إحساس الحاضر يصعب فاعلاً لما للحاضر من قدرة على خلق إمكانات فعله الجديدة، لأن الذكرى في البرهة التي تتحقق على هيئة أدراك تكمن عن أن تكون ذكرى مجردة لتغدو أدراكاً جديداً للأشياء كما يصفها هنري برجسون في مجتمعه عن الذاكرة⁽⁹⁾ على هذا النحو نستطيع أن نجد في رواية فرمان منذ (النخلة والجران) تلك الثقة النوعية التي تتمايز عن المصاحبات الروائية التي سبقتها. فهذه الرواية كانت ثمار فترتين مهمتين أخصبتا ثقافته في الحياة والقدرة وهو بعيد عن وطنه: فترة إقامته في مصر قبل أكمل دراسته وأصبح على تماس مع تقاليد الرواية التي وصلت فيها مصر نهاية إرباعين... مرحلة إقامته في القاهرة... درجالت من التطور، ثم فترة الإقامة في موسكو وكان خلالها مترجماً ومتابعاً للورد الذي اعتبره القصاصون العراقيين بين أهم مصانيرهم ألا وهو الرواية الروسية.. خيار فرمان القصصي وخيار الكتاب الذين

لحقوه إلى الغربة. كان قائماً على توجهه رحلة خياله إلى الوطن وصورته الحملة بوعيمهم الجديد وتعثلاته، ومع أن الرهان في البداية لدى فرمان والذين أعقبوه كان ينصب على براعة تجسيد صورة المكان العراقي، وهي نزعة تحمل في وجه من وجهها حينها مبرحاً إلى الوطن، أو أنها إحدى سمات الكتابة عند أدباء العالم الثالث المنفيين، كما يصفها إدوارد سعيد في موضوعه (المنفى الفكري)⁽¹⁰⁾ بيد أن من المهم أن نذكر أن العديد من تلك الأعمال لم تكن محض تشبّه بالماضي، بل تتبع لجذور الحاضر عبر رحلته المعاكسة إلى الماضي، معتمدين على ما كالت إليه الذاكرة في مرحلة انتقالها من التفتيل المصغّر إلى محاولة إدراك مكونات الوعي الاجتماعي في سروره تشكّله. وكان لا بد والحالة هذه من أن تتصفر مع صورة العراق ترديدات الذات القصصية واسطحتها المرحلة وشكوكها وطريقة تنظيمها لأسباب وتناقض الصراعات الاجتماعية. ولم تكن مهمتهم الالتقاء إلى المكان البديل (المغرب) إلا بشكل مبشّر ومن خلال قصي الحالة العراقية فيه، وبقي هذا التقليد سمارياً لحين ظهور الجيل الجديد من الروائيين في التسعينات الذين كانوا أكثر استعداداً للتقاسم مع المكان البديل وتمثل عاداته وقيمه ورصدها رواثياً.

واقعية تعدد تجديد نفسها

إن زخم أسئلة الوطن المحملة بمشكلاته الاجتماعية وصراعاته السياسية التي حاول الكتاب المغتربين مناقشتها بعيداً عن الرقابة وبصيغة جديدة، لم ينتج جديداً على صعيد الشكل في رواية الستينيات والسبعينيات التي كتبت في الخارج، فكان الكتاب أكثر تمسكاً بالصيغة الواقعية بجديدها وقديمها الذي تركوه في بلدهم. والواقعية كانت من بين أكثر الباعث التي انشغل بها النقد العراقي، كما انشغل بها النقد العربي والعالمي. ويذكر عبدالاله أحمد في كتابه (الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية) أن أبرز القصاصين الفسنيين حاولوا تعريف الواقعية والدفاع عنها إلا أن تلك الكتابات تكشف عن فهم شابه غموض واضطراب كبير⁽¹¹⁾ ويشير زهير شلبية في أطروحة عن غائب طعمة فرمان إلى كتاب نشره فرمان بالاشتراك مع محمود أمين العالم في عام ١٩٥٦ تحت عنوان (قصص الواقعية من العالم العربي) صدر عن دار النديم في القاهرة وفي مقدمته يحدد فرمان مع العالم مفهومهما للواقعية الجديدة كمدرسة أدبية يمكن أن نجدها متجسدة في النظرة الموضوعية للحياة والانسان⁽¹²⁾. بيد أن مفاهيم فرمان الفكرية وتصورتها الجمالية تغيرت في الفترات اللاحقة، ولكن منطقتان روايتيه الأساسية بقيت كما هي، يحكما نازحاً التوجه إلى الناس والبسطاء منهم على وجه التصديد. فشحصية البغدادي الغفل، الرجل الثقافي الذي يكتشف العالم بذكاء فطري وطبية وغفوية، لا تظهر في معظم أعمال فرمان فحسب، بل هي حالة روايتية تتوارى خلف الأعمال برمتها وتحدد

سيكولوجيا الموقف الروائي أصلاً، وهذه الحالة وإن كانت تجسد شخصية المؤلف ذاته، فهي تتعدى التجسيد إلى ما من شأنه أن يجعل مناخ تلك الأعمال التي تبدو على درجة من الحساسية والذكاء والبصيرة الاحترافية، مناخاً تشوبه سمات ساذجة مقصودة، واشتداد خفي، وهي ميزات تشكل مجموعها سراً من اسرار صدق أعماله ونجاحها. ابتعد فرمان قدر ما يستطيع عن ازيمات المثقف وتهويماته حول الذات الفردية، وكان في روايته (خمسة أصوات) التي يناقش فيها مشاكل المثقفين العراقيين، يربط شخصياته على مبعده، ويحاول مزاجها الفك تعرية تلك الهشاشة التي تلعب خلف قناعاتهم وتودر حولها تصوراتهم. إن خياره للأسلوب الواقعي مع محاولته في بعض الروايات تغطي حدوده المتعارفة، هو خيار تقبل الاحساس بالواقع كحالة متحركة، وليس وصف التجربة الإنسانية أو الحكم عليها. إنه في حيثياته يمثل خيار مرحلته التي تسري في النتائج الأدبي تواصل مع ترق المثقف إلى التعبير عن هموم الفئات الشعبية ومزاجها ولغتها، والتأكيد على عملية الأدب يعكس هوية الواقع وتضاريسه.

كانت دورة الوعي القصصي الممتدة عبر حقبة ثقافية ناهزت الخمسين عاماً أو يزيد لحين ظهور الرواية بصيغتها النضورية في العراق، تتمركز حول تلصص ما يمكن أن نسميه القوة الدافعة للفن كشرط للتعبير الاجتماعي. فاضحت الواقعية الانتقادية كموقف جمالي من مزادة للأعراض السياسي ومعبرة عن تطورات النخبة المثقفة في نزوعها الأخلاقي سواء في السياسة أو الأدب، ونحسب أن مجتمعنا مضطرباً مثل المجتمع العراقي يصعب أن تستقر فيه تقاليد روايته تتشغل بتأسيساتها الفنية، فأحداث الحياة وظروف الكاتب والصراع السياسي المرير يقلل ليس فقط من فرص الانماط المستقرة للكتابة والرواية إبرزها، بل يتحكم في مصائر الكتاب أنفسهم. لأن الأدب العراقي نذل من بوابة الوعي السياسي، فكانت عواصف الهزات السياسية تصعد أمن واستقرار الكتاب وتتحكم في نوع عطائهم. إن من المبدئي والحالة هذه الافتراض بأن شروط الكتابة الروائية تستدعي فريق هذا وهناك تأسيسات سوسيولوجية لفهم طبيعة المجتمع، وفي الحالة العراقية بقيت الدراسات قاصرة في هذا الميدان قياساً على مصر التي قصصها فرمان لينشغل أول ما ينشغل فيها بدراسة الأدب، ومن خلاله التاريخ والمجتمع العراقي، فكتب في الصحافة المصرية مجموعة من المقالات الأدبية أو التي تمزج الأدب بالسياسة وأصدر كتابه المعروف (الحكم الأسود) عن الفترة الملكية في العراق^(١) ولم تؤمله تلك المحاولات لأن يصبح باحثاً مكتمل الملامح، ولكنها رشمت لأن يكون روائياً على قرب من المهمة التي أوكلها إلى نفسه أو أوكلتها الطبيعة إليه حسب تعريفة السابق. ولعل هيئة الشعر على الإجناس الأدبية الأخرى أضعف إمكاناته تأسيس تقاليد روائية راسخة في العراق، ولكن المضاربة أن الشعر بقي مفلاً مستقلاً بمجراته الجمالية التي لا تستطيع اختراق حقل الرواية إلا في بعض التجارب الستينية. استقرار المصنفات النسبية

داخل العراق، لم يؤسس رواية خارج مآزق الحدث السياسي، فكانت روايات الاغتراب والهزيمة تستجيب إلى مجازفة الخروج على التقاليد الواقعية، ومحاولة الاقتراب من المنظور الذهني للكتابة الروائية أو تهويمات الشعر وهي في العموم لم تترك علامة فارقة. في وقت استطلعت واقعية الخمسينات لتشمل مرحلة متأخرة لاع يد كتابها الاوائل فحسب، بل على يد الجيل الستيني وما تلاه. وربما كان للتدريب في الفن الروائي هامش صغير استخدم للتعبير على القول السياسي، في حين كانت التقاليد الروائية بصيغتها الواقعية بحاجة إلى اشباع لمنظور البيئة والشخصيات والحدث التاريخي المعاصر.

الرواية العراقية التي بدأت على يد غائب طعمة فرمان في الخارج، كانت تحاول أن ترى إلى العراق من منظار البعيد في أوضاع صورة، فكانت استعادة الوطن تقتضي الوقوف عند زمن المغادرة الفاليت من يد المهاجر دون رحمة، لذا كان فرمان وفيما ليس إلى ماضيه الشخصي فقط، بل إلى ما لم يشبعه من تجربة ندية تركها في الخمسينات حين غادر بلده، فكانت رواياته من حيث التجربة الروحية والأساليب الفنية امتداداً للتجارب القصصية التي كتبها وزملاء مرحلته، وكأنه يستعيد ما فاته من تطوير لواقعية لم تستكمل ملامحها فنياً على هيئة رواية.. وبكلمة أخرى كانت روايته تسعى إلى تأسيسات لرواية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن أن تمثل الواقع في مشهد واسع.

يضع محسن الموسوي في كتابه (نزعة الصدات في القصة العراقية) خمسة عناوين لروايات صدرت في العراق إلى عام ١٩٥٨ إلا أنه يحسبها على هامش القصة القصيرة، أي أنها تفقد إلى مقومات الرواية الفنية (النفس الطويل والمثابرة) حسب توصيفه لتلك المقومات: (لذلك كان العمل الوسيط الذي بدأ بيننا في الخمسينات، هو اعتماد القصة الطويلة، التي لا تكفي باصطفاً لحظاً، أو تجريد موقف أو اقتطاع شريحة، بل تتوسع في ميدان أرحب، في سلسلة متعاقبة من شخصيات متعددين في موقف محدد، يتعامل معهم القاص بمركزية عالية)^(٢). هل نستطيع والحالة هذه تصور أن المهاجر في استقراره النسبي خارج بلده أكثر قدرة على إنتاج الرواية من مجاليه داخل الوطن؟ لعل المكان الجديد بجمولته الثقافية يفرغ صوبته بالقدرة على التبلور، أو أن استقرار الكاتب النفسي في الغربة يساعد على الشروع بالعمل الروائي العراقي الأول، ولكن الوقت بعده لم يتأخر كثيراً داخل العراق وخارجه لتظهر روايات أخرى عراقية لكتاب من جيل فرمان ومن الجيل الستيني.

التاريخ مرويا والرواية التاريخية

من الصعب أن ننسب الأعمال الروائية التي كتبها العراقيون في الداخل والخارج إلى جنس من الرواية يطلق عليه الرواية التاريخية. بيد أن الأحداث التاريخية تشكل أهم انتباهات هؤلاء

الكتاب، فإزمنة الروايات وأحداثها وطبيعة شخصياتها تشكل أرضية للتعرف تاريخياً على اضطراب الحقب السياسية في العراق. مع أن تلك الروايات لا تتحرك على خلفية بانورامية، بل هي تأخذ من التاريخ مشاهد مقطعة ما يساعدنا على أن نتصور موقفاً أو توجه النظر نحو مضطرب سياسي خطير، ولكننا من النادر أن تطرح شخصيات تاريخية تؤثر في الأحداث، بل هي تستنطق شهوداً لا قدرة لهم على أحداث تآثرات فاعلة في الصراع الاجتماعي. إن ما زلنا شخصيات هذه الروايات في الغالب، نتيجة لتلك الاعتمادات التاريخية التي تجعل الناس أمماً ضحاياها أو متورطين في مشكلاتها.

يحقق التاريخ كروائع يومية حضوراً في الكتابة الروائية العراقية عموماً، وفي التناقضات التي ظهرت في الخارج على وجه الخصوص. وهذه الوقائع التي عاشها الكتاب على هيئة حروب وانقلابات وثورات وتمردات تركت أثراً عميقاً في وجدانهم، وحسب لو كاش (يقرب التاريخ من الناس في المنعطفات الخطيرة حتى يفهم تجربة جماهيرية).^(١١) ولعل الإحساس بالتاريخ كتحربة جماهيرية أوضح ما يكون عليه في الحاضر العراقي، وهذا يفسر ظهور مجموعة كبيرة من الكتاب العراقيين في الداخل والخارج الذين يجوبون في تجاربهم الشخصية مادة تصلح للتوثيق روائياً، فهناك ثلاثة أجيال شهدت أحداثاً جساماً في فترة تبدو أقصر عمراً من تطوراتها المتسارعة، انقلاباً وانقلابات مضادة، صراعات وإحاربات وتناقضات وتناحرات بين الطبقات والفئات والمصالح المتضاربة. ووصلت الأحداث الذروة خلال العقدين الآخرين متمثلة حربين وتهجير مجموعة كبيرة من السكان وهروب ومفارقة أعداد مائلة من الناس إلى الخارج. ويقدر ما تشكل تلك الأحداث مادة ثرة لتحريك دواصي الكتابة الروائية، إلا أنها تعد أطر الخيلة بمكونات واقع يحوي من الغرائب ما يظن أنها تعريض عن محاولة استكشاف ما وراء هذا العالم الظاهري المتعدد الأوجه من مكامن قابلة للتمائل والتمحيص. إن مغفلة استيعاب الروائي للحدث التاريخي تحتاج بين ما تحتاج إلى فترة زمنية لاغتاله معرفياً ونفسياً، وهي تناقض رغبة عارمة بتسجيله قبل أن يفلت من الذاكرة بأحداثها المنظورة، أحداثاً التي مازالت ماثلة أمام الكتاب كتحربة خاضوها وجددت مصيرهم ومصير وطنهم التراجيدي، كما أنها تحتاج إلى فترة طويلة للاعتماد عن النظرة الفظة إلى فكرة المنفى أو الإقصاء عن الوطن التي تنعكس على رؤية الكاتب للحدث السياسي بإطاره التاريخي، والتناقض الحاصل بين إحساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التي تترك إلى النموذج الاستثنائي، وبين وعي الحدث التاريخي بآلياته المعقدة، جعلت معظم هذه الأعمال يفقد القدرة على إيجاد معادلة ناجحة بين الطرفين، وعلى وجه الخصوص لدى الجيل الشاب من الروائيين الملتزمين، والسؤال الذي بقي معلقاً في إطار الرواية العراقية: كيف ننظر إلى

التاريخ باعتبار أحداثه داخل الذات الفردية، وفي شمولية آلياته كحالة مستقلة؟ أو كيف يقيض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات المركبة في نسج تتناقض فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية؟ يبرز في روايات الكتاب الذين غادروا الوطن في فترات متأخرة، شعور طابع بقل الحدث السياسي الراهن: الحروب والتجهيز، السجن والاعدامات والخوف الذي يلف العراق في كل زاوية ومنعطف، في حين يلجأ الروائيون الذين غادروا الوطن في الفترات الأولى إلى الخوض في المشكلات التي غدت أقرب إلى تاريخ مروي، فروايات فرمان على سبيل المثال، مرت على الأحداث المهمة في حياة العراقيين بهدوء واسترخاء منذ الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينات، الزمن الذي جرت فيه أحداث آخر روايات (الركب) التي نشرها قبل وفاته بسنتين، وكان فرمان يتابع الأزمات التاريخية التي تصاحبته في العراق وغير نتيجته الاجتماعي وسيكلوجيا أناسه، ولكنه لا يهتمك إلى التاريخ المجرد أو الوقائع والأحداث التاريخية في طرح استدلالته الروائية، بل هو شديد الاهتمام بشبكة العلاقات الاجتماعية التي تنتجها مراحل معينة من هذا التاريخ. أي أنه معني بمراقبة السلوك البشري في مفاسل تحول الضاغطة، فتبدو الأحداث التاريخية وكأنها مقصية عن السرد بتعمد، والإشارات التي تدل عليها تحصر الحدث بين قوسين كي لا تمنعه من الانفعال عن زخم فاعليته. تتجه نظرة فرمان في أغلب رواياته إلى قاع المجتمع الذي تسير حركته نماذج وقيم وعادات وصراعات انسانية، ويتابعه في إيقاع مواز لإيقاعه، أي أنه لا يسقط وعيه على وعي شخصياته، بل يبني قوة منطق شخصياته من بداية وجودها ضمن زمن ومكان يسكبها هوية محددة ويجعلها قابلة للمعاني والقراءة التاريخية. ويلاحظ فيسمل دراج في دراسته رواية (النخلة والجيران) بأن (ما يجعل هذه الرواية واقعية بالمعنى الصحيح للكلمة، هو ادراكها العميق لمعنى التاريخ الحقيقي، الذي لا يقرأ في ظواهر الأضواء أو في تنبأ الإرادة الطبيعية، بل في مستوى تطور العلاقات الاجتماعية، الذي يصوغ البشر فكراً وإرادة وسلوكاً).^(١٢)

لعل برهان الخطيب الذي غادر العراق نهاية الستينات، أكثر الكتب في الخارج الذين أوّلوا تصوير الحدث التاريخي اهتماماً واضعاً، هذا الحدث في أغلب روايات الخطيب، مركز تدوير حوله حبكة الرواية، ويرسم الكاتب ملامح شخصياته ووقائعته من خلاله، ثلاث روايات صدرت للخطيب بين عشر روايات، تتابع الشخصيات ذاتها في مكان محدد وفي زمان معلوم، بين الحلة مدينة الكائن وبغداد يبرز الخطيب ثلاث حقب متتالية في عهد العراق السياسي الحديث: الحكي والجمهوري في طردين منه. وجزءاً منها (الفسور الجاجية) و(ليلة بغدادية) يصفان أحداثاً ٤٤ تموز وانقلاب ٦٨ الضامي على التوالي. كل تمثالات العمل تنصب حول أبطال يشاركون في صنع يوميات تلك الأحداث متجاوبين مع إيقاع

الشارع في فورات الغضب والانفراج. يتابع الكاتب توترات الشد والجنب في انقسامات السلطة والاحزاب، ولكنه لا يفسح مجالاً لجأزة تمثل الفئات السياسية والاجتماعية، بل هو يستخدم الذاكرة في تحديد ملامح شخصياته التي يجهد ان يظهر الجوانب الحية المتحركة او المركبة فيها. فكل شخصية تتجاذب او تتنافر مع الشخصيات الاخرى وفق مزاجها النفسي وظروفها وقناعاتها ومصالحها، وتستطيع ان نجد بين اللغة الواحدة او الحزب الواحد شخصيتين تتصادمان اخلاقيا مع ما يجمعهما من مشتركات المبادئ والقناعات. استطاع برهان الخطيب البحث في ملفات مراحل سياسية تردد القاص العراقي في الناضل الخوض في تفصيلاتها بصراحته ووضوحه ولعل الفرصة التي وفرها العيش خارج العراق جعلت روايته خارج اطر المسألة الرسمية، وهذا الامر في جانب منه قد يؤدي بالكاتب الى الاستخدام السهل لوجهة النظر المضادة، ولكن الخطيب استطاع ان ينجو عن مستوى فحوص النموذج الانساني في الاقل، ان لم يستطع تماماً تجنب الانحياز في الموقف السياسي والفكري. تنوع مستويات الطرح واختلاف وجهات النظر في روايته منعها من ان تكون مجرد تسجيل امين للادوات، فهناك تعدد في المنظورات النفسية التي يرى من خلالها المؤلف الشخصيات والاحداث، مع ان اطار الظاهر العام يتحرك على سلم قيم واحد. في رواية برهان الخطيب غلووية واضحة، فهو يكتب دون اشتراطات النماذج الحديثة للرواية ولا تلقف امامه عقبة الاسلوب الادبي، ويهيم ان يشرك القارئ في متابعة احدثائه ونمو شخصياته، وكل جزء في روايته ينتهي بخاتمة تشويقية تضع قارئها في منتصف ذروة لم تكتمل. فتبدو الاثارة من مقومات اعماله التي تقرب في احيان كثيرة من ملمح القاص البوليسي. ولكن المجتمع في هذه الاعمال يبقى مرسوداً ليشكل البؤرة التي تجميع حولها كل مقاصده الروائية.

يبدو برهان الخطيب في انشغاله بالمكان والبيئة وتفصيلات تلك العوالم الضيقة لبلدات مثل كربلاء والحلة، كمن يبحث النافذة في رحلة متعرج فيها السيرة الذاتية بالتفصيل، ولكنه من جهة اخرى يحاول ان يجعل التمسك والتمعن سببولوجيا يتقدم على الوظيفة الادبية للنص دون ان يفقد القارئ مناسخ اللغة والاثارة الذي يحرص على توافره.

الاحساس بالحاضر، بما يحويه من توترات قصوى، دفع الرواية التي كتبت في الخارج الى العزوبة الى التاريخ كقوائم مفسرة لما هو مبهم في هذا الحاضر، لذا تدنو العلاقة بين حدي الماضي والحاضر احدي مكونات هذه الكتابة، وربما يكتشف كتاب الخارج بحكم ابتعادهم عن وطنهم، ان ماضيهام الشخصي جزء اساسي من خزين الذاكرة التاريخية لوطنهم، بما يحويه من وقائع كبيرة وحاسمة، وبني المقدمة منها تهاويل في السجون ومشاركتهم في العمل السياسي، وتحملهم لمشكلات الفصل من الوظائف وغيرها

من المظالم التي دفعتهم الى مغادرة العراق. مشهد الواقع المضطرب للحكم بمسازقة التاريخي، هو الخلفية التي استخدمتها الرواية التي كتبت في المنفى، وهي وإن استطاعت ان تنجو في احيان كثيرة من الطريقة الليتوردامية في العرض، وتقارب الحياة بتفصيلها، فالفضل يعود الى ادراك كتابها ان الرواية ليست عرض حال ومراجعة وديعاً عن قضايا المظلومين، بل هي معرفة سوسيولوجية بالجنس وقدرة على اثره الترابطات بين مدرجات هذه المعرفة وتقنية الرواية من جهة والمتعة التي ينبغي ان تتوافر في اي مادة فنية من جهة اخرى.

من المفيد ان نشير هنا الى ان معظم الذين كتبوا الرواية في المنفى، ارتبطت هجرتهم بمؤثرات سياسية، الامر الذي ادى الى تقارب خطابهم كمنظومة افكار وتطلعات، وان اختلفت صيغة التعبير عنها. يعقدون ان تقول ان فن الرواية كان من بين اكثر الاجناس الادبية التي زاد الاقبال عليها انتاجاً وتوزيعاً بين المهاجرين العراقيين منذ الثمانينات، كما هو الحال في ادب الناضل في العراق والادب العربي عموماً، ولكن الرواية غدت في عرف الكاتب المنفي، حاجة يفرضها الصمت الذي يلف قضية القمع في العراق، كما وجد فيها بعضهم شاكياً لمواطنهم وسيلة للتواصل مع بيتهم وذكرياتهم او هي بكلمة: مقاومة لاجراءات السياسي في تهيمش المثقف ونفيه عن بيئته وجمهوره، وقطع سبل الابداع عنه. يقول فرمان في مقالة: «ماذا يريد هؤلاء الذين جعلوا غريباً؟ انهم يريدون ان يجلعوك صفراً، مجدداً، مهملًا، بلا صوت، لكن ان استطعت بشكل من اشكال النشاط ان تتصداهم وترفع صوتك، فهذا يعني انك اغلقت لعبتهم»^(١٣).

مهما يكن من امر فان الروايات الكثيرة التي ظهرت خلال العقدين المنصرمين راكمت تجارب روائية متنوعة، ولكنها لم تنتج رواية متميزة تضعها في مقدمة الاعمال الروائية العربية القليلة التي يشار اليها. بيد ان الاهتمام الذي اولاه كتاب العراق في الخارج الى الرواية وعلى وجه الخصوص في السنوات العشر الاخيرة يأتني ضمن محاولات تجاوز التقاليد الراسخة التي يتقدم فيها الشعر على كل الاجناس الادبية. فقد خاض غمار هذا الفن كتاب القصة القصيرة والشعراء والصحفيون بل والرسامون، كما ظهر جيل جديد من الكتاب الشباب الذين خرجوا من العراق دون تجربة ادبية او فنية، ولكنهم نجحوا في ان يقدموا اعمالاً قصصية متميزة. ومن المجدي ان نتذكر بان هناك ما يزيد على الاصدارات الروائية والقصصية التي ظهرت خارج العراق، اضعافاً مضاعفة صدرت داخل العراق، وهي تكاد تتساوى في توافرها مع اصدارات الخارج والتي ارتبطت باحداث مثل الحرب والتغيرات السياسية المتسارعة والخطيرة في الوحدة العراقية، كما انها تتشابه ايضا في تقالوت مستوياتها بين اعمال جيدة واصدارات عابرة، فرضتها حاجة انية.

كانت لمائة الروايات التي تتحور لدى الكتاب الذين خرجوا مطلع

للثانيات وعلى وجه الخصوص، الاجيال الجديدة، حول منطق الهجرة ذاته ودواعي الانسحاب بكارثة الرحيل، انهم مهتمون بترتيب الايام التي سبقت انفجار مرجل الاحداث على هذا النحو الذي احدث دويًا في حياتهم، فلاحقت رواياتهم زمنًا يسبق زمن الرحيل، في وقت غدت مصائر ابطالهم الشخصية عند درجة غليانها القصوى، وتفاشهم الروائي بمس حافة الجدل الايديولوجي حول قيمة الوعي الجماعي والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، الحرية ومشاكل الاستبداد وقضايا التحول الاجتماعي والديمقراطية الى ما اليه من اسئلة تكاثرت وتضعبت بعد الغربة والكوارث التي تلتك على العراق. وهكذا تلوح روايات ظهرت في الخارج، كما لو انها ردود فعل ابداعية على صمت الاجوبة الايديولوجية، فاباطل رواية فاضل الربيعي (عشاء الماتم) على سبيل المثال، يدورون حول انفسهم للخروج من مأزق المصير الذي ينتظرهم ضحية مغادرتهم العراق في زمن واضح ومحدد بأطوره الواقعية التي تفصح بتفصيل دقيق عن تضاريس المرحلة. وهم يجادلون خوفهم حول موائد الكحول ليفنيوا عن وعي ينذرهم بالولت او الرحيل. في هذه الرواية وعد من الروايات التي سبقتها ولحققتها، نستطيع ان نلمح وطأة الوعي السياسي والافكار والتوترات اليومية في تحديد مسار الاسلوب، فالكتابة ينوء بمحولة قضية يريد ان يفصح عنها امام العالم. فهو يسمي الاشياء بأسمائها، ويسجل الذكريات بمذاهبها ويتحدث عن الوقائع الغريبة لسراق يتقدم الى الكارثة بخطى ثابتة. انه معنى بنقل معلومة عبر حوار شخصيات ومواقفها، ويدون ان يغفل الجانب الدرامي في العمل. بيد ان تمثيلات الرواية الفكرية كانت اعجز عن ان تنقل خطابها من مستوى وعي الجدسي الاول، الى مستوى فهم يطور آليات هذا الوعي، فاباطل يريدون مشهدين اسئلة العاجز عن فهم الحصار الذي يحكم الطوق حولهم، ولشدة واقعية اسئلة الرواية ووضوحها يبدو خطابها محصورا بقرائه يتقاسم والكتاب التاريخ القريب، إنها موجهة الى جمهور يعرف كل تلك التفاصيل وسبق ان واجهها.

ويختلف ما قاله فاضل الربيعي في (عشاء الماتم) عن الذي اراد ان يقوله مرسى السيد في روايته الاولى والاخيرة (ايام من اعوام الانتظار) ١٩٨٢، فالاول كتب ما يشبه اليوميات لتجربة شخصية في اطار رواي، والثاني حاول ان يكتب رواية بالفكر وتخييلات عن الواقع اليومي واهدات الحرب. الخيال الروائي عند الاول ناسقل وعي واحداث، وهو عند الثاني غاية اراد ان يوظف من اجلها الاحداث. فمرسى السيد حاول وضع مقاسات روايتية على غرار كتابة جارسيا ماركيز، الامر الذي احدث حوة ملحوظة بين واقع طراز ومتحرك ويحتاج الى ادواته الخاصة، وبين منطق رواية معجزة بأسلوب يا ناسياها. ولكننا نستطيع ان نلاحظ بأن حوارات وتفاعلات ابطال في الروايتين هي اقرب الى لوعة القول التحريضي المباشر، وهو مشكل اعاق رواية فاضل الربيعي من ان تنمو كحالة

فنية بعيدا عن مهمتها السياسية، فأسئلة ابطاله اللطافة الفرعة حصرتهم في زاوية سدت عليهم منطق التنوع في الترات التي تفرغها الرواية. ومنعت محاور العمل من الاشتغال بتفاعل فيما بينها لتفرج الرواية من مهمتها الانية وتضمن لها خطابا يصمد ازاء عوارض انتهاء مرحلتها. في حين بقي السيد في روايته (ايام من اعوام الانتظار) حائرا بين محاكاة نبرة الفانتازيا وبين لغة التحريض السياسي المباشر.

منتصف الثمانينات اصدر فاضل العزاوي روايته (مدينة من رماد) وهي الرابعة بعد (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) و(القلعة الخامسة) و(اليناصور الاخير). والروايات الثلاث كتبها في العراق، روايته هذه وثيقة الصلة بـ(القلعة الخامسة) التي عدت من الروايات السلافية في الستينيات، فالمكان الذي اختاره في الروايتين، السجن، مفتر يطبع منه القمع بأشكاله القصوى، ولكنه في الرواية الاولى اكثر رحمة من الزنزانة الانفرادية التي يواجه فيها بطل الرواية الثانية الموت الجديد في رواية (مدينة من رماد) محاولة اقتراب الكاتب من فهم آلية السلطة ذاتها، فهي تحكي عن علاقة بين جلال وضعية، وتظهر التقاطع الجوهري بين مفهومين مختلفين في النظر الى العالم، بيد ان تلك العلاقة حين يحاول الطرف الاخرى الجلاء، التماهي مع الضحية. كيف يحصل الامر؟ ذلك ما يحاول ان يتبعه العزاوي من خلال مغامرة ضابط الامن الذي يخترق حياته سجين تربط به صميمه وتذكريات قديمة. وكيف تندرج به الامر من المفهوم البسيط لوظيفة السلطة التي تعلمها في كلية الشرطة، الى الانحدار في حوة القمع المنفلت، القسوة بأشكالها القصوى: (ان تضرب وتضرب حتى تهبط آخر حجارة في العاجز الاخير) كما يريد. ولكن اشكالية اللقاء بهذا السجن اعادت تنشيط الهموم الانسانية التي انطمرت في اعماقه، لفاضل العزاوي بطرق موضوعا مهما تناولته الرواية العربية في اعمال قليلة، ولكنه يحتاج معالجة مركبة، فالبلبل السوفياتي ملتبسة في مكان وزمان استثنائي، ولكن الرواية تمس مسسا خفيفا مشهد التنوع السيكلوجي للشخصية ذاتها على الرغم من اعميته المصغر هناك، لان الحدث بقوة دراماتيكية يبدو وكأنه يقدم مادته الجاهزة التي لا تحتاج الى تعب الكشف عن مكتوباتها، فتمه قارءه ينبغي ان يدرك هول الجريمة، وشمة احدثا يجب ألا تمنى من التذكر.

بعد بضعة سنوات اصدرت هيفاء زنكة روايتها (في اروقة الذكورة) وهي سيرة ذاتية كتبت بشكل قصصي وسبق نشرها كوثيقة ادنية لجرائم نظام بغداد في صحيفة (الجارديان) البريطانية. العمل يفرخ للفترة ذاتها التي كتب العزاوي عنها احدث روايته وتتحدث قبل هذا ونذاك عن تجربة سياسية مشتركة هي تجربة الكفاح المسلح لقوى اليسار في العراق نهاية الستينات ومطلع السبعينات، واهم ما فيها تجربة الكاتبة كمناضلة غاضت غمار هذا العمل، وكانت حصيلةها، كما يحدث في الواقع العراقي

باستمرار، مواجهة بين جلادين وضحية. هذا العمل يعطينا من تعب تصور الكيفية التي تتصاحف فيها الكاتب مع ذكرياته، أو هكذا يبدو للوهلة الأولى، لأننا على مستوى حرقية النقل قادرون على التثبت من واقعية الأحداث، ولكن على مستوى تنظيم الخيال يتدخل الافتراض الروائي في طريقة الترتيب والحذف وانتقاء زاوية النظر واسلوب المعالجة.

تقول الكاتبة في صفحات عملها الأخيرة (ما مكتبتي الآن، ليس هو ما حدث بالتأكيد، إنه إشارة مبهمّة إلى ما حدث. خلط للأوهام والصور المتخيلة، حلم بإمكانية ما كان سيحدث). من أجل هذا تبدأ المؤلفة قصتها بحكاية معومة على لسان صديقة تركت أوراها عند الرواية. وسنجد في كل مسرى العمل تلك اللعبة للتركيز التي تهمي المؤلفة فيها خلف اقنعة القصة لتتحرك بحرية بين مسافة خيالها وإبلاغات ذاكرة تلح عليها، تبدو العملية محض تظهر أو تهر من كابوس الماضي كما وصفتها معمرة (الجارديان) ولكن التعامل معها باعتبارها رواية، خارج مهمتها السياسية، يتطلب في المحصلة أداة فحص لمكوناتها، لأن هذا العمل يمكن أن يحتل وجهتين للمعانية: التجربة السياسية مشخصة في زمن لاحق كفسوة أخلاقية، والحالة القصصية بعيدا عن عامل تأثيرها السياسي. المستويات السردية في كتابة المذكرات على هيئة رواية تختلف كما هو متعارف في النقد، عن المذكرات العادية. فهناك حكايات في مقام السردى لهذا نروع من الكتابة يثير اليهم جوار جنيت⁽¹⁴⁾ في كتابه خطاب الرواية: حكاية أولى خارج القصة (وهو مستوى أدبي يعالج فيه الكاتب مادت) وأخرى داخلها (الأحداث المروية في تلك المذكرات). البناء الروائي هو الذي يوحد بين هذين الجانبين ويسد بزماس القصة على متكاملة. وفي رواية هيفاء زكنة ينشط بناء الأمانة والامتنة في الأطار العام للمادة لكي يقدم عملية الانتقاء ويوجد هدفها، ولكنه من جهة أخرى يخلخل بنية يمكن أن نسميها رواية متكاملة في اقتحاده هارموني التوافق بين بعدين احدهما واقعي وثائقي، وآخر خيالي لا يحل فيه ولكن يبقى خارجه. وعملية التوافق محض تكتيك جعل من هذا العمل أقرب إلى مشروع روائي تتناثر في خاطرات موزعة. فليس هناك شخصيات تنمو داخل تركيبة روائية ولا أحداث تكتمل في ترابطها، بل هناك تنف أحداث وشخصيات تصيغها عمدة الذاكرة في ترددها بين الإفصاح والإحمرار.

معظم الأعمال الروائية التي صدرت في الخارج كما اشرنا، تتدخل فيها السيرة الذاتية، لكن ذاكرة الكتاب في أغلب نماذج هذه الأعمال، تنتمي التجارب الأكثر دراماتيكية من سيرهم، وتجربة الكفاح المسلح كانت وراء عملين اصدهما زهير الجزائري الأول عن أيامه مع المقاومة الفلسطينية في أغوار الأردن صدر في السبعينيات وتحت عنوان (المفارقة والسهل)، والثاني كتبه في الثمانينات وأعاد كتابته في التسعينيات تحت عنوان (مسند فاضلة)

وهو عن تجربة الكفاح المسلح في كردستان العراق، محور الرواية يدور حول معركة حوصر فيها الثوار بين الجبال والوديان وأبدت أعداد كبيرة منهم. الرواية تبدو مشروعا مهيئا لوجهة التعميم الأيديولوجي، أي أنها تقدم أمثلة في الصمود والتضحية، مع أن الشون في هذه الرواية جعل من شخصياتها مجرد مشارب لثوار تكتف أعمالهم هزيمة محتومة. وهنا يبرز الفارق بين رواية هيفاء زكنة ورواية الجزائري، فالكاتبة لا تتذكر من ماضيهما الأيديولوجي فترات تستحق التمجيد في حين يبني زهير الجزائري خطاب روايته على هذا الأساس، وكانت عدة الكاتب لغة أراد التعويل عليها في طرح أفكاره، مهملًا جوانب مهمة في العمل، وفي المقدمة منها حرية الشخصيات في النمو خارج وجهة نظر المؤلف، فكان لا يدرك إلا البهي في نماذجها، فهو يتعامل معهم بمحبة رفاقية سددت عليه فقرة ادراك الجوانب الكلية أي المركبة في الشخصية الروائية، تلك التي تعدل الحقيقة وتدين في ميزانها.

الرواية حسب الفضل نماذجها، منظومة معرفية لا تعصر بالآداب وحده، بل بطم الاجتماع وسيكولوجيا البشر وربما تخصب بذاكرة العلم الحديث والمكتشفات، التجربة الشخصية تنتج رواية سيرة ذاتية أو سيرة كتلة ومجموعة أو فئة، ولكن أكثر التجارب خصبا لا تستطيع أن تقارب حالة الابتكار دون منظومة من المعلومات تتحرك على خلفية مشهدها، مشهد السيرة الذاتية، وفي الآن أن قوة التراجيديا في التجربة الشخصية للأفراد في بلد مثل العراق، تخرس على القصة وتدفغ الكتاب إلى اعتبار تجاربهم الشخصية حالات جاهزة أو وثائق تاريخية، وهم ليسوا على خطأ في هذا الأمر، بيد أن الروايات التي تبقى في الذاكرة تلك التي تنظر إلى المجتمعات والتجارب بشمولية تتعدى التجارب المحدودة.

وأيا تكن تعبيرات الرواية الأسلوبية التي كتبت في الخارج، فإن كتابتها، في الظل الإحسان، يستمدون إلى نواة ثابتة تترك زمام وعيهم، وهم يعملون سمات الكتلة أو المجموعة التي تدور حول ما يشبه الثوابت الجمالية، حتى وإن اختلفت التفاصيل. إن قولهم الروائي محكوم بوعي مركزي يسير ثقافتهم التي تعاني من الانفلاق على نفسها على رغم الفرض التي توافرت لها من خلال احتكاكها ببيئات أخرى، وشار هذه التفاعلات تلوح الآن وإن بشكل بطيء غير ملحوظ على صعيد الرواية. ويضمرنا هنا تصور ميخائيل باختين حول التعدد اللساني الذي يفرغ الوعي الثقافي ولغته ويعمل عقد ففاده على تنسيق النسق اللساني البشري للايديولوجيا والأدب، فهو يقول (إن تفكيك مركزية العالم الأيديولوجي لفظا، والذي يجد تعبيره في الرواية، يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة الثبات، ولها علاقة تؤثر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى، فإذا كان هناك مجتمع مطلق على نفسه، أو طائفة، أو طبقة لها لغتها الداخلية الوحيدة والصلبة، فإن عليها أن تنفقت وإن تنخل عن توازنها الداخلي، وعن أكتفائها بذاتها، لتصبح مجالا

منتجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية.^(١٥) ولا يحصر باختين هذا الامر بصيغة الوعي الاجتماعي بل الادبي والساني.

الحصار الذي يستشعره المنفيون من العادة ، يضفي على وجودهم درجة استفزاز قصوى، وهو الذي يدفعهم الى التجمع في غيوتات ثقافية تتناقل صيغ وعيها وتمثالاتها، وتلك الحالة لا توفر فرصا كثيرة للتنوع والابتكار، ما لم تترك هذه الكتلة هزات حقيقية تفتت الوعي الجماعي وتشظيه وتخلق ارضا خصبة لتطوير الانجاس الابداعية بما فيها الرواية. ولا تبرز قيمة التجربة الذاتية الناتجة عن عملية خلقة ثوابت التفكير الجمعي، من خلال رغبة اهلها ذاكرة الوطن او الاحداث، بل ان فانتازيا الواقع العراقي ومفارقاته بمكوناتها السياسية والاجتماعية، التي تحمل الكثير من الوقائع الغريبة، تمنح الكاتب الذي يبعث عن الفريد والجديد في الحالة الروائية مشهدا لا ينتهي من الاحداث المتحركة، بيد ان تلك الوقائع الغريبة لا تكفي وحدها دون موهبة مخصصة بملس الحياة الاخرى، حياة تلك المدن الجديدة التي استوطنها الكتاب وعرفوا حضارتها وفنونها وطباع اناسها.

هوية الانقساب الى الماضي

يولد البعاد القصري عن الوطن لدى الكتاب المغتربين شعورا متزايدا بقيمة الماضي الذي يوشك على الزوال او تتدثر ملامحه من الذاكرة، وهذا الشعور في الغالب يصوغ احد اهم مرتكزات استراتيجية الدفاع عن الذات ابداعيا او الدفاع عن موهبتها المحلية، بل محليتها الاكثر خصوصية (الفئوية، المناطقية) داخل اطار بلد معدن. ومثلما كانت بغداد القديمة والجديدة بؤرة التخييل الروائي عند غائب طعمة فرمان، فان المدن العراقية الاخرى تصبح مرصودة وفق هذه النزعة من قبل الكتاب الذين لحقوا الى المنفى، ان اعادة انتاج الماضي قصصيا لدى الكاتب المغترب يوازي الرغبة في توثيق ما توشك الحياة الجديدة ان تدفع لانسائه، ولعل حرص بعض الكتاب على الوفاء لماضيهم الشخصي جعل فهم الروائي يعتمد على واقعية مفرطة في تقليدها الواقع او استئناسه، ولكن هذا الابد تتناقله الجامعات المظلمة من المهاجرين قبل القراء العرب، فان استجابة الاستقصان الاولى تصدر من قارئ يعتقد في داخله حين يرحل الى الوطن فتتلاشى مقاصد الكاتب مع قارته الاول المنتظر لتلوتد قناعة القبول او الرفض. ان الكتابة الروائية لدى كاتب مثل برهان الخليل تقوم على فن المحاكاة الدقيقة بل المفرطة في احيان للبيئة والشخصيات، وهي ميزة لصالح الكاتب من حيث قدرته على شحذ الذاكرة بقوة وصفاء مستحضرا المكان العراقي ومدينتي الحلة وكربلاء على وجه التحديد، ولكن تلك المحاكاة تقدم على الاصطناع الادبي وبالتالي التجديد والابتكار، ولا يمكن اعتبار روايات برهان الخليل على سبيل المثال، خطوة متقدمة على قص غائب طعمة فرمان، مع اننا من جيل لاحق له، فلدى فرمان محاولات كثيرة لتطوير شكل ومضامين واساليب رواياته، وشغل

على اللغة وعلى وجه الخصوص اللغة المحكية في رواياته الاخرى كان استجابة الى توسع دائرة قراءة لشغل محيلا عربيا يستطيع التجاوب معها. في حين بقيت روايات الخليل، مع كل مضامينها السياسية ورصدها الاجتماعي تحفل بما يمكن ان نسميه نزعة الرواية الشعبية التي تتشغل بجوانب الاثارة البوليسية وتضي مستعجلة دون شغل متأن على الاسلوب والبناء، وتتخذ محاكاة الواقع في رواية زهدي الداودي (طول عام) ١٩٩٤ تجاه ما يمكن ان نسميه الطبيعية اي النظرة الواضحة المنبسطة الى الطبيعة، بل الى الحياة الروعية، النظرة الوسافة المحسوبة على الاكثر تقليدا للحياة فهو يرصد منطقة تمتد في وادي كفران احد المعابر الجبلية التي تربط كردستان العراق بالموصل. تبدو رواية الداودي كما حال روايات الخليل لجهة توثيقها المراحل وتحديد هوية المكان وزمته ومناخاته عودة الى ما فات القص العراقي في الاربعينات والخمسينات، من اشباع للمساحات المتركة في المشهد القصصي الذي كان بعد مرحلة ذنون ايوب التعليمية يشك من الاختصار، فكانت القصة الطويلة انساب تعبيرا عن تلك المراحل من الرواية. بيد ان الاخلاص للبيئة لم يمنع كاتبها مثل فاضل الزبيدي في روايته (الذاكرة والغضب) التي صدرت منتصف الثمانينات، الربط بين محاولة تتبع نظم وقيم وافكار المرحلة التي يكتب عنها والمشهد الشعبي على وجه التحديد فيها. وبين محاولته تجنب استئناس ذلك الواقع كما هو. وفي سعيه هذا يدخل فانتازيا التخييل من خلال وصف المناخ الذي يلغى البيت البغدادي الذي يجعله القرب الى بيت حلمي، والبطلة التي تنتقل بين زواياه وهي بنية صغيرة، تصبح مرصودة شعريا دون ان تغيب ملامحها الموسعة. ان شعريتها تتبدى فيما يعمل في داخلها من اهواء وشطحات ترى فيها الكون وما حولها. ومحاولة الكاتب الاشتغال على الصامية البغدادية ترضي نزعة النعت لدي ولكنها ايضا تضي بالكاتب صوب ما يمكن ان نسميه مقاربة الالة في الحكمة، تلك التي تشمن الحوار بالايحاء ابي بلال الماضي المستعاد ولكن بطريقة جديدة.

يعني فاضل المزاري في روايته (أخر الملائكة) ١٩٩٢ إلى احداث تعلق في الصيغة الروائية على صعيد المضمون والاسلوب بين من كتبوا عن المدن من المغتربين ، فهو ابتعد عن الطابع الميولبرامي الذي وسم الكتابة العراقية في المنفى او الكتابة الروائية العراقية عموما. فثوبته ان تستنكر مدينته كركوك وهي مكلة بمنين المغرب، بل إن ذاكرته تراكمت بعثه في منطق الخرافة الذي يلف النسيج الاجتماعي لهذه المدينة ليعكسه في بناء يقوم على تقنيات السوايح عبر السخرية القصوى منه، أي ان استخدامه منطق الفانتازيا في عكس افعال شخصياته وتحميد تضاريسها، يتلاحم مع مقاصده في بعثه عن منطق الخرافة في هذا العالم المحدود لمدينة تمتد في الشمال العراقي بين حقول النفط وقوميات وطوائف واديان مختلفة تتنازعها، مثلما تجتمع حول منطق واحد يروح كل تلك الفئات السياسية والاجتماعية والقيمية تحت خيمة التخلف

ناتها. ينعكس انحراف زاوية النظر لدى الكاتب كاشر لانحراف وتشوه هذا المجتمع أو المجتمع العراقي ككل ان شئنا ان نتقصى البعد الحقيقي للتورية العامة التي تنتظم روايته ككل. في حين كانت رواية (يا كوكبي) ١٩٩١، لبنان جاسم حلاوي تتبع خطا مختلفا في نظرتها الى المدينة موضع الرصد البصرية التي يوظف الكاتب لغة شاعرية للتغني بمحاسنها والافتخار بتراتها، مع ان الكثير من شخصيات مدينته ترصد كما الحال في رواية العزاوي من زاوية التهمك والخراب.

كلا الروائيتين حاولتا الخروج عن الواقعية المألوفة في القصة العراقي، ولكن ببناء رواية العزاوي الذي يقوم على التسلسل المألوف للأحداث ونمو الشخصيات جعل جديد هذه الرواية يرتكز على تأويل او حفر منطلق الشخصيات والأحداث والتواريخ دون أحداث خلل في الاتجاه العام الذي تتحرك ضمنه اللغة ويقوم عليه البناء، في حين حاول حلاوي ان يبحر في اطار خلق مناخات لغوية جديدة واساليب سردية تخرج عن واقعيتها الى تشريب يهجن الذكريات الشعبية فيها ويجعل الواقعة التاريخية تتحرك في اطارها الشعبي.

العبور الى الضفة الأخرى

المناطق العازلة بين الوطن والمغنى

يمكن ان يصبح المستقر الجديد في حياة اي كاتب مقرب احد اهم المؤثرات التي ترشح من خلالها رؤية الوطن، بمعنى ان الكاتب الذي يبتعد عن وطنه فترة طويلة تنعكس في كتاباته صورة المكان الجديد بعاداته وتقاليد ومزاجه الثقافي وتشكل صورة الوطن وفق مزيج من التخيل الذي يخضع الى تأثيرات المستقر البديل والذكريات البكر التي يملكها الكاتب أصلا. على هذا نستطيع ان نقول ان ادب المغنى العراقي تأثرات الاماكن التي مر بها هذا الادب او مر كتابه عليها، بيد اننا من النادر ان نجد هذا المكان ميسدا في الرواية العراقية على وجه التحديد. السنوات الاخيرة عدلت من ميزان هذه الظاهرة لتصبح الاماكن الاوروبية ثيمات اساسية في القصة. اول رواية تذكر فيها غائب طعمة فرمان مدينة موسكو التي عاش فيها طويلا كانت رواية (المرجى والمؤجل) التي صدرت في عام ١٩٩٦ اي قبل اربع سنوات من وفاته، وهو الذي اربط سنوات مكوثه في هذه المدينة على اكثر من ثلاثين عاما، ولكنه في هذه الرواية كان يبحث عن مؤجل ومرجى يبدأ في العراق وينتهي به. فموسكو لها وظيفة واحدة وهي اظهار شعور الغربة والحرص التي يعيشها العراقي مهما طال مكوثه في هذا المكان. ومع ان فرمان في هذه الرواية يتعرض الى فكرة النفي داخل الوطن، الا ان المألوف المتأسوي الذي يطلب في كتاباته في العادة جعل من موسكو القرب الى سلمة موحشة تتصارع فيها ارواح الغريبين وافكارهم دون جدوى. بطله الذي يعالج ايمن من فقدان الذاكرة

تعرض له اثر حادث، يجمع في نموجه ملامح الشخصية التي تتجسد من خلالها معالم الهزيمة السياسية التي خرج فيها اليسار الى المنفى مضجعا جرحه الفاغر مؤلما النفس بعودة شبه مستحيلة. اي ان كاتبها مثل فرمان وبعد ان قاربت سنوات حياته على الانطفاء بقي مصرا على ان الانسان وتاريخه ان تعرضا الى العطب على ارض الوطن فلا أمل لترميمهما على ارض اخرى. على هذا تكاد تضاريس هذا المكان (موسكو) ان تتحول الى مجرد ديكور تلوح بمسألة من بعيد لتعكس مشهد الخراب الذي يلف حياة المغريبين. وهكذا يرحل فرمان من دون ان يسجل في رواية واحدة من رواياته الثماني طبيعة تلك الحياة التي امتدت به عمرا يزيد على عمره على ارض الوطن، مع ان كل رواياته تمثل بصق تجسيدا حقيقيا لتأثيرات القصة الروسي في ملمحه الانساني وفي معالجاته الاجتماعية واساليبه ولغة التي تفتقر الى الحكاية وظلالها في تحديد مسارات القصة وتوجيه مناخات كما هي حال الرواية والقصة القصيرة الروسية في نماذجها التي تمثلها فرمان. وبقي من جاء بعده يسير على منواله في الأخذ بعبداء الربط بين القصة والعودة الى الذكريات البعيدة التي تجري على ارض الوطن وبفكرة محلية المكان الروائي الذي تظهر خصوصية الرواية من خلاله. ولعل طبيعة القراء الذين تتوجه اليهم الرواية المكتوبة في المغنى - وهم عادة من العراقيين المغريبين - يجعل الروائي يقف معهم على ارض مشتركة يحدد من خلالها خياراته القصصية. وهذه الارض في العادة منطقة عازلة تقف بين الوطن والمغرب، انها الارض التي تعمل فيها الاوهام الروحية للكاتب المبعد عن وطنه من خلال علاقة الصراع مع المستقر الجديد اي علاقة القبول والنفور التي تتشكل صورة الوطن بين منطوياتها، وفي الوقت عينه تتوضع ملامح المكان البديل في ذهن الكاتب الذي لا يعني بالضرورة مطابقتها الواقع، ان صورته في العادة تضخض الى ابتزاز الصورة الاولى (صورة الوطن) التي تزاوجها بالمحبة والولاء المطلق، بل وتمتعها بالتمتلك لهذا المكان عبر افعاله او التفتيح عن عيوبه. ان النص الميولودرامي الذي يطلب على القصة العراقية يجعل من الغربة ذريعة لتصعيد مازوكية يستلذ فيها الكاتب ويعيد انتاجها أدبيا.

في الروايات التي صدرت خلال السنوات الاخيرة يبرز اتجاه واضح نحو الالتفات الى المكان البديل ولكن القرب الكتاب منه يتخذ اشكالا مختلفة. فمنهم من يعتبره خلفية بعيدة تجري على ارضه أحداث تخص العراقيين والعراق كما في رواية (امراة القابورة) سليم كامل مطر التي صدرت نهاية الثمانينات، وهي تظهر مباحث المشهد الادبي والمرت على بسرعة قصوى غير ان هذا المكان يحمل في منطوياته حسب هذه الرواية عوامل الرفض للوجود العراقي الطارئ فيه، بيد ان هذه الرواية لا تأخذ بعينها محاكاة الواقع بل تقيم معه علاقة متقلبة تدخل فيها الفانتازيا واللعب اللفظي. فيغدو الوجود العياني للشخصيات والأحداث في الوطن وخارجه محض افتراض تعني او هو دقيق لفظي تنتظم في شياؤه

التجربة الشخصية ضمن مسرد لا يسجن نفسه داخل حدود واقعها، في حين يكتب ابراهيم لحد في روايته (طفل لسي ان ان) ١٩٩٦ متخيلة الروائي عن حوائث لم يعايش تفصيلها ولكن واقعية القصة وشدة وضوح تضاريس المكان والزمان والتطابق الكامل بين خطاب السارد وخطاب البطل تجعل منها اغضب برواية عاشها المؤلف، ولعل هذه الرواية تذكرنا بملاحظة جبرائيل عن كتابة السيرة الذاتية، ويرى فيها ان السارد لا يعلم فقط واختياريا تاما اكثر مما يعلم البطل، بل يعلم السارد، اي يعرف الحقيقة، وهي حقيقة تهجم عليه ولا تقرب منه تدريجيا. (١) وهكذا يفعل الراوي في (طفل لسي ان ان) الذي يتوجه خطابه صوب فكرة فضح امريكا التي تمثل الشر المطلق كما تجسد في حربها الاخيرة مع العراق، وهي مقولة سياسية وضعت في اطار رواي تشويقي ينتقل ابراهيم لحد فيها من عالم القصة القصيرة الذي خاض غماره منذ الخمسينيات الى قصص رواي يمتد ويتشعب بين يديه بإقتان وسلاسة. في عمله هذا يقرب من التشبيه بتجارب التأسيس الاولى للرواية لجهة تماسك بنيان روايته وتربط أحداثها وتحديد وظيفة السارد الايديولوجية في قلب البؤرة الروائية، اي دوره التوجيهي، او التربوي الذي يتصور حول مقولات اخلاقية تسندها أحداث الرواية متما تمهد لها منولوجات البطل التي تهيم منذ المدخل الاول على القصة. ولكنها في الاطوار العام تنزع من العمل طابعه الحوارية ذلك الذي يعمل الشخصيات والاماكن ذات طابع سجالي يجري رصده من زوايا متنوعة، ولا تدع مصورا ضمن اطار تخيل واحد، بل يولج لنا في هذا العمل كعالمات التجربة المعاشة، او هو نتاج موقف سياسي راف، لذا بدا الخيال في تنقله داخل المكان (امريكا) حصية ما توحيه السينما وما يقدمه القصة الشمسية المتداول من صورة مبصرة عن بلد مترام ومتشعب في تجاربه الانسانية والروحية. روما في رواية عارف علوان (محطة النهايات) ١٩٩٧ مدينة مشقوقة ولكنها متمتعة عن وصال الغريب الذي يطلب ودها. مدخل القصة يبدأ من حيث تتكسب الغربة مرجعية تعود على البلدان التي أنتجتها: الفظفر والحروب والصراعات التي تجعل البشر يطاردون موانئهم تهيمهم وتذلهم، ولكن العراقي الاربعة مقاما يسعى الى الارتباط بامرأة من اهل البلد، وحين يدرها كثر له كهلين يعز عليه الامساك به لانه من عالم ينفي ولو اساءه ساربه. الشخصية الرئيسية تتلمس صومعها في المكان عبر احساسها بزمانه ومدينة مثل روما تعيش فوق انقاض تاريخها ترحي الى الغريب بالثبات الذي يقل روحه المقتلة من مكانها الاول، كما يبدو حاضرا المدينة الفساج بالعنفوان وكأنه يركض في زمن لا يستطيع المخترب الطاق به، ومن التقاء الزمنين بتجسده الرواية الخلابة الجغرافية للمدينة الأوروبية وعبر هذه الخلابة يحاول اكتشاف روح البلد بمكونه البشري من دون ان تقاطعه نوبات الحنين الى الوطن.

عنون رواية سلام عبود (الالة الاعور او غزل سويدني)

١٩٩٥ يوحى بما يريد ان يقوله عن هذا البلد الذي ينأى عن الغريب

الذي يحل فيه طبيعة ومزاجا، المنفى يتشذ فيه بعدا روحيا شموليا لا يحاصر الشخصية المغتربة عن مكانها العراقي، بل ان اصحاب البلد ايضا يتعاضون معه في علمهم المسور بالوحشة والهجران. الرواية تحاول اقتحام هذا العالم والتفتيح عبر شخصياته عما يشكل موازيا او تعزية لليأس الذي يعيشه المهاجر، وكما هي حال كل الروايات التي تكتب عن لقاء الشرق بالغرب، الوطن بالنفي، والمغرب في مواجهة مشكلة التأقلم مع المكان الجديد، تبقى اسطة الناطق معلقة في انتظار التصالح التي يرفضها المغرب بإرادته او بقوة تكمن في هذا المكان وتتغني عنه، يختلف خطاب كل رواية عن الاخرى ولكنه يلتقي عند بداية مهمة تنزيل رهاب الرواية العراقية من المستقرات الأوروبية، او ان شئت الدقة من وطأة مخيلة ترفض مغادرة ذاكرتها الاولى عن الوطن.

الهوامش

- ١- ينسب النقاد في العراق عن ان محمود لحد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) رائد القصة العراقية، وكان عمله (اجلال خالد اول محاولة روايية في العراق لطق عليها في مقدمته تسمية التناوليل وكتب عن خلالها قصة عراقية مرسوة (١٩١٩ - ١٩٢٣).
- ٢- جون بيرجر - وجهات في النظر: فواز طرابلسي - مركز الابحاث والدراسات الانتقائية في العالم العربي - مطبع ١٩٩٠ ص: ٨٥.
- ٣- خرج لفرسان من العراق مرتين واعتمدت الثانية من ١٩٩٠ الى ١٩٩٠ كانت فترة اللامع في مسرور لحد.
- ٤- مقدمة مجموعته (موسرود آخر) الصادرة في ١٩٥٧ عن الطبعة الثانية دار الهدى - عن اليمن ١٩٨٤.
- ٥- يقول بيرجرسون في الذكرى لا تقوم اخلاقا عن تقهقر من المعاصر الى الماضي، بل تقوم على العكس على تقدم من الماضي الى المعاصر، بل للمضي انما تضع لنفسها دفعة واحدة. ننطلق من حالة ممكنة نسوقها شيئا فشيئا، خلال سلسلة من مستويات الشعور المختلفة، حتى لحد الذي تصير فيه مادية في ادراك راف، اي حتى النقطة التي تصبح فيها حاضرة واسطة، هنري بيرجرسون (الثالثة والذكرى) ٢٠٢٥ - أسعد عربي درفاوي منشورات وزارة الثقافة - سوريا ١٩٨٥ ص: ٢٤٩.
- ٦- ادوارد سعيد - المنفى الفكري - (صورة النكف) ت: فسان فسنن دار فنهال بيروت ١٩٩٤ ص: ٥٧.
- ٧- عبد الله لحد الادب القصصي في العراق الجزء ٢ - وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٧ ص: ٣٢.
- ٨- زهير شلبية (كتاب طعة فرمان: دراسة مقارنة في الرواية العراقية) دار الكتور الادبية ١٩٩٧ ص: ٧٠.
- ٩- الحكم الاسود في العراق - حسب كتاب لحد النعمان (غائب طعمة فرمان، ادب للنفي والحنين الى الوطن) الصادر عن دار النفي ١٩٩٦ ص: استمرى صافي لحد لحد العراق قبل ٢٠٠٠ ١٩٩٨.
- ١٠- مصسن جاسم اللوسي (نزعة الحيلة في القصة العراقية - مرحلة الخمسينيات) دار آفاق عربية - المكتبة العلمية - بغداد ص: ٣١.
- ١١- جورج لوكسنس (الرواية التاريخية) ت: صالح جواد الكاظم - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦ ص: ٧١.
- ١٢- فيصل دراج (رواية عن الامس رواية عن اليوم) مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١١ - ١٩٨٧ - ١٩٨٧ ص: ١٦٦.
- ١٣- لقاء مع فرمان اجتهه هيئة تحرير مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ١١ - السنة ١٩٨٧ ص: ١٥٨.
- ١٤- جبرائيل (خطاب الصكاي) ت: محمد معتصم، عمر علي عبد الجليل الاذني مطبعة النواجر الجديدة - آذار البيضاء ١٩٩٦ ص: ٢٤.
- ١٥- ميخائيل ياسين (خطاب الرواية) ت: محمد برة - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٧ ص: ١٢٠.



روايات غسان كنفاني في نص القاريء

نبيل سليمان *

طوال العقد التالي لاستشهاد غسان كنفاني ، بدت رواياته الأوفر حظا من النقد . ولئن فترت عنها من بعد الشهيدة النقدية ، فقد بات لها اليوم ، وبعد ربع قرن من استشهاد كاتبها ، مدونة نقدية زاخرة ، تجتمع فيها المراجعة والدرس والمناهج والتناقضات ولعلها جراء ذلك تنادي - كما الروايات نفسها - نقدها ، وهو ما سنحاوله هنا لنرى كيف كتب القاريء - الناقد نصه وكيف غدت روايات غسان كنفاني في هذا النص؟ وذلك عبر نقود سامي سويدان ويوسف اليوسف وقيصل دراج ^(١) . أما اختيار هذه النقود دون سواها فقد جاء لأنها توفر صورة لمسار يمتد من ١٩٧٨ (سويدان) الى ١٩٨٥ (اليوسف) الى دراج (١٩٩٢) ، وهو المسار الذي يؤشر الى تطور النقد الأدبي بين السبعينيات والتسعينات ، كما يؤشر الى تطور النقد الخاص بروايات غسان عبر قراءات اجتماعية ونفسية ودلالية ، تتقاطع فيها المناهج وتختلف ، كما منطلقات القراءة وألياتها ونتائجها ، فضلا عما نزعته مقدما من جديتها وانتسابها الى النقد الحداثي الذي يعول عليه مستقبل النقد ، أيا كان القول في حاضره وماضيه القصيرين .

* وهم المطابقة بين الكاتب وشخصياته ، وبين واقعه والواقع الروائي .
* التناقضات والأخطاء والمغالطات .

ومن تعليقات ذلك كما يرصدها سويدان توحيد عصام محفوظ للكاتب بشخصية عامر أو عبدالعاطي ، واعتباره غياب الرمز مميزة لمرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ في روايات غسان ، ثم عودة محفوظ الى اعتبار الرمز ميزة جزء من هذه المرحلة هو الأبعد عنها ^(٢) . كذلك يأخذ سويدان على فضل النقيب لامنهجية نقده ، واعتماده الذاتية التي تحاول نقل انفعالاتها المزاجية بلغة غرائبية ، وتقويل النص ما لم يقله ،

وقد قوى اختيارنا أيضا أن سامي سويدان ويوسف اليوسف يصدران نصيهما بنقدالنقود المتصلة بروايات كنفاني .

أما الأول فأضاف التصدير (المقدمة) إبان نشر دراسته العائدة الى ١٩٧٨ في كتابه (أبحاث في النص الروائي العربي ١٩٨٦ ، لكانه تلمس مبكرا حاجة نقود روايات كنفاني الى نقدها ، وهو ما نجمله في التالي

* افتقاد منهجية واضحة .

* صرف بعض دلالات المادة المنقودة .

* كاتب وروائي من سوريا .

ويتوج اليوسف أسقطته بما يصده السؤال المركزي لنقده هو أعمال غسان: ما هي النواة المركزية في البناء النفسي لابطال غسان؟

لقد سبق لأحمد محمد عطية أن لاحظ أن (أم سعد) مثل (عائد الى حيفا) ليست غير قصص قصيرة، وذلك منذ عام ١٩٧٢^(٩). كما سبق لإبراهيم خليل أن قرأ في (رجال في الشمس) تجسيد الصحراء كرمز لبعد ماساوي، وعد خاتمة الرواية تراجمية، وذهب الى أن الموت فيها تراجمي وفاعل^(١٠). وتنبيه الاشارة في هذا السياق الى أن إبراهيم خليل صدر قراءاته لكل رواية من روايات غسان بنقده لما سبق إليها من نقود شكرى عياد أو محمود كروب أو فاروق عبدالقادر أو بلال الحسن أو نجيب صالح أو أحمد محمد عطية أو الياس خوري أو محسن الموسوي أو ناهض الرئيس أو صبري حافط أو عبدالرحمن علي أوف. منصور ومن إشارات الخليل الهامة عزل تلك النقود لرواياتي (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) عن بقية الانتاج القصصي لغسان كنفاني، كذلك الاشارة الى افتقاد قراءة إحسان عباس لأعمال كنفاني العمق والتحليل. على أن المعالجة التي تسم نقد خليل لهذه النقود، وتكرار من بعد في نقده لأعمال كنفاني للصورة السالفة منذ مطلع السبعينيات في خلاها المنهجي ومطابقتها بين المرجع والنص أو بين الكاتب والشخصية الروائية، وضجيجها الثوري. هذا التكرار هو الذي جعلنا نتجاوز هنا قراءة النقد ومثيلاتنا الى قراءة المختلف الذي قدمه سويدان واليوسف ودراج كما سنرى.

المستوى النظري والمنهجي:

يعلن سامي سويدان استخدامه لمنهج علم الاجتماع الأدبي في قراءته لرواية (رجال في الشمس). ولا تقوته الاشارة الى أن هذا المنهج والمنهج النفسي، يتعاملان خارجيا مع النص. وفيما يؤكد سويدان في مقدمة كتابه المعني على أولوية الافادة من المناهج جميعا، يؤكد يوسف اليوسف وحدانية المنهج الذي يستخدمه: المنهج النفسي. أما فيصل دراج فلا يعلن منهجا، لكن اختياره للمنهج السيميائي بالغ الجلاء في متن نقده، ولكن على نحو مركب عبر نهجيات المنهج الاجتماعي أيضا في هذا المتن.

بالقابل يعلن دراج الكثير من حدوده النظرية. كما يستبين المتن النقدي حدودا كثيرة أخرى، وهذا ما يبدو في صنيع يوسف اليوسف، وعلى تقيضهما تقريبا يبدو صنيع سامي سويدان. فلتنبأ مع النظري العطن، ولندع المستبطن منه الى حين قراءة المستوى التطبيقي لنقود هؤلاء النقاد.

أما فيصل دراج فيفرد مقاما خاصا للمثقف - ومنه

فيجعل القبر يلتهم أربعة من (رجال في الشمس) وليس ثلاثة كما هم في الرواية^(١٢). ومثل التقييد يبدو الياس خوري إذ يجعل أبا الخيزران في (رجال في الشمس) يرمي الجثث الثلاث أمام المزلبة في الكويت، بينما الموقع في الرواية هو عند رأس الطريق المؤدي الى اكروام القمامة التي تقمرها سيارات البلدية في الكويت^(١٣). ومثل التقييد أيضا يبدو احسان عباس في اعتماد الذاتية لخيرج بتأويلات تغفل عناصر أساسية في النص، وتكتفي بإطلاقات يعونها التماسك، وتعليقات تعوزها الموضوعية واستنتاجات انفعالية^(١٤).

ويبدو وهم المطابقة العلة الجامعة بين نقود كثيرة، فرضوي عاشور يحفل كتابها بمغالطات وإسقاط غرائبي لافتراضات لا صلة لها بالثقافة كما يمر سويدان مثلا بقول الناقدة: واتساءل ما الذي كان يعلو غسان لو أراد أن يكون الولد الثاني لام سعد بنتا؟ كيف كان يقدمها^(١٥). ويعني البعد تنسب الى غسان كنفاني سؤال أبي الخيزران: لماذا لم يذوق البدر؟^(١٦) ومثلا يذهب الياس خوري الى أن صوت كنفاني هو الذي يطمع حنجره أبي الخيزران^(١٧).

قبيل ذلك (١٩٨٥) قدم يوسف اليوسف لكتاب المعني هنا بأشراطه للنقد العظيم أدبا عظيما، وبتشخيصه ضمور النقد عندنا بسبب من ضمور الأدب، هكذا يبدو لليوسف على حركة النقد الأدبي في ثقافتنا لا تزال تقصر معظم جهدها على شرح النصوص بدلا من تحليلها (ينشئ منظوماتها الكامنة) وانتقادها ولا يخفض كم في هذا من مفاجأة واستعلاء على تطور النقد الأدبي العربي منذ مطلع السبعينات حتى تاريخ هذا التشخيص.

على أن ما يأخذه الناقد من بعد على نقود روايات وقصص غسان، في هيئة أسئلة، يبدو في الغالب أوفر إحكاما مما رأينا لسامي سويدان على الرغم من صوابه في جملته. وأسئلة اليوسف هي:

• لماذا لم تعلن نقود غسان كنفاني (أن أم سعد) ليست رواية، وأن (عائد الى حيفا) لا تعدو كونها قصة قصيرة..

• لماذا لم تكتشف النقود أن كنفاني قد وضع حجر الأساس في صرح الأدب التراجمي في ثقافتنا الناهضة، وذلك حين كتب (رجال في الشمس).

• لماذا لم تتعامل النقود مع البناء الفني للأعمال الأدبية التي خلفها غسان كنفاني.

• لماذا لم تبحث النقود في التقنية المدهشة التي استعملها كنفاني في (ما تبقى لكم) ولا سيما من حيث العلاقة بين تناسج هذه الرواية وبين مضمونها؟

الكاتب - الذي يترجم أحوال الشعب، وينص أن على الكاتب المترجم أن يعرف تاريخ اللغة الشعبية في معناها الخاص والعلم، وأن يعرف تاريخ من حاول قبله إنجاز هذه الترجمة. ينقل هذا التحديد إشكالية الكتابة الوطنية من حقل الأخلاق إلى حقل الإبداع، إذ ليس المطلوب المزج بين لغة تقليدية وتماثل أخلاقي، إنما المطلوب تحقيق شكل من الكتابة يترجم الحقيقة الشعبية من حيث هي حقيقة تتميز بالصوت الجماعي، المرونة وتعددية المستويات، والانفتاح المستمر على المستقبل، وبهذا المعنى فإن الكاتب - المترجم لا يترجم أحوال الشعب إلا بقدر ما يعزز معايير الكتابة القائمة على ثنائية البلاغة والأخلاق^(١١).

ويميز الناقد بين لغة الكتابة المترجم ولغة الكاتب الرسول الذي يبدأ ببداية اللغة المختلفة، ويكلم البشر من وراء الحجاب اللغوي، بينما يحاول الكاتب المترجم ترجمة أحوال البشر كتابة بقدر ما يحاول ترجمة اللغة المسيطرة إلى لغة جديدة. ولأن مقاومة اللغة المسيطرة تحرف عن هدفه، يكون كاتباً انتقالياً، يلعب بلغة ويكتب بأخرى.

كما يميز الناقد بين مقاومة الأدب وأدب المقاومة الذي يراه لا يستدعي بالضرورة تحويلاً إلى الشكل واللغة، ولا يفترض منظوراً جديداً في الأدب، إذ يذنب جديد المعنى الاجتماعي - الوطني في قديم الصياغة والأسلوب.

بالمقابل، تتزاح مقاومة الأدب عن الأدب المسيطر لتتجه تحريضا بطال الوقائع الأدبية والوقائع الاجتماعية المرتبطة بها. ويمضي القول بالناقد إلى الأدب التحريضي، في رسم هدفه بتغيير الواقع وإفلاق الأشكال الأدبية المسيطرة، ومن هذا الأدب يحدد الناقد القول بالرواية التحريضية، فبراهما تخلق البشر في أحوال معينة تحتل الذروة، والحضيض، ثم تعيد خلقهم بعد انتهاء الاحتمال كي يصوغوا وضعا إنسانيا جديداً ينقل الأشياء من وضعها الشاذ إلى وضعها السوي^(١٢).

ويحدد دراج الرواية الذهنية بتجريدتها الأشياء من مواقعها، وبرفضها سيلان الزمن وفرضها مكانه زمنا ذهنيا صارما. وإضافة إلى ذلك يقع المرء في متن الناقد على علامات نظرية أخرى للرواية بعمامة، فيها أن الشكل الروائي لا يتكون موضوعيا إلا إذا انفصلت الرواية عن الواقع كما يشكله التاريخ أو كما يتشكل التاريخ فيه، ومنها أن الرواية فعل كتابي ينتج فكرة، ومنها أن الرواية تقمص عن المحسوس وترك المجرى مضمرا، وتقوم على رسم الفعل الروائي وحجب الأثر. ونشر أخيرا إلى التأكيد الناقد أن موضوعية العمل الأدبي تتكشف في إنتاج معرفة متميزة تلقى بالعرفه

التاريخية، كذلك توكيده أن التقنية المحايدة لا وجود لها.

وإذا انتقل إلى يوسف اليوسف نراه ينظر للرواية الناجحة بمقدار ما تعكس تصورات الأفراد لجمال معاشهم، ويصوغ قانون الضرورة الذي لا تقوم الرواية بغيابه، أن تبدأ من نقطة وتتطور ضروريا وحتميا لتبلغ نهاية تختلف كلياً عن نقطة البداية، أي أن تسير سيرا أفقيا، ويعد اليوسف الشمولية شرطا أساسيا لكل عمل رواي، كما يعد شرط الرواية الأصلية أن تجيب على السؤال الكبير. لماذا حدث ذلك؟ ومن شروط الرواية الأخرى أن تكون سلسلة عضوية من الأحداث، تتطور الشخصيات فيها وبها في آن، وأن تنشر أيضا الحياة الباطنية للشخصيات، فالصراع مع الذات بحسب الناقد هو ضرورة ماسة لكل رواية عظيمة، والصراع مع الواقع مبدأ أساسي في الرواية القادرة على اجتذاب القارئ، ونشر أخيرا إلى تحديد الناقد للرمز على أنه اختزال واجترار لرؤية تدعي التعميم والاطلاق لظاهرة اجتماعية أو تاريخية (مكانية - زمانية) والرمز عملية جدلية إحياء مكثف نوعا وكما، وما يحسم أمره هو طريقة استعماله.

ولئن كان اليوسف يكتفي برمي الشيات النظرية السابقة فالأمر يختلف مع التراجيديا، إذ يبيد ويميد هنا، يرى أن النثر المقاوم (الأدب النثري المقاوم) لم يستطع أن يرقى إلى كتابة التراجيديا لأن الكتاب يكتبون انشاقا من الوعي وبفرض الوعي، ما عدا غسان كنفاني - وهو ما يذهب فيحصل دراج إلى تقيضه.

ويقدر اليوسف أن الكاتب العظيم هو وحده من يعرش، أما الآخرون جميعا فيفكرون، كما يقرر أن وعي التضاد هو أول وأكبر خطوة نحو الأدب التراجيدي، والتراجيديا هي أنبل صيغة لأجل كتابة بائية لغة من اللغات البشرية. ولا يجيء النص التراجيدي إلا من الرقة الطوطمية في النفس البشرية. وهو - النص - لا يستهدف إلا التسامي الروحي، وهو أيضا تذكية النفس، لا للذكاة الذهني. ونختم بتقرير الناقد لاستحالة ولادة نص أدبي لدينا يستحق الاندراج في البساط العالمي، لأننا نحيا في زمن كف عن التوهم على الماجد والخالد، ولا يطمح في العظمة.

المستوى التطبيقي:

تركزت قراءة النقود المعنية لروايات غسان كنفاني على النحو التالي:

● رجال في الشمس : سامي سويدان ويوسف اليوسف.

● ما تبقى لكم ، عائد إلى حيفا، الأعمى والطرش،

العاشق، لم سعد، برقوق نيسان: يوسف اليوسف وفيصل دراج.

وتتطوي قراءة الآخرين على شيات جمة تتصل بجمة إرب غسان كتفاني، نبتدي بهاء، نرى من بعد قراءة كل من النقاد الثلاثة لهذه الرواية أو تلك، بحسب ما تقدم.

فيصل دراج: يبدو نص الناقد المعنون بـ(الثقافة – السياسية في ممارسات غسان كتفاني) إبداعاً على الإبداع بامتياز. ويشخص فيه مثقف التصحر الوطني الحزبي المنضب، والتقدي معاً، والذي قد يأخذ صفة المثقف العضوي والثوري والملتزم، ويحدد الناقد المدخل الأساسي إلى كتابة غسان كتفاني وشخصيته بالهوية وفي قراءة ما بين كتابة غسان والمرجع – الواقع يرى الناقد أن الكاتب كان يعيش قريباً من قارئه، ولهذا حاول أن يكتب من وجهة نظر القارئ بعد أن يعتقد معه حواراً يسفه في اكتشاف الأفراد والوقائع.

ويضي الناقد إلى أن واقع اللجوء كان مصدر ما كتب غسان من القصة والمسرحية والرواية والمقال اليومي، ولذا فالمخيلة لا تعرف الاختلاق، وارتعاش الكتابة ليست حاضرة، لكن الأجناس الأدبية عند غسان كتفاني ذرائع شكلية ترد قولاً واحداً، حده الأول الوطن وهذه الآخر المنفى، ولذا أيضاً لا يستعير الكاتب شيئاً من الكتب سوى اللغة، فالأفكار تأتي من الواقع، واللغة الموروثة تأتي بسطوتها التي لا تقاوم، وهنا نتساءل عن توشيح الكاتب للغة رواياته بالمجازات والاستعارات، وبالعامية على ندرتها، كذلك عن استعارته من فوكنر وسواه كما سئري دراج بنفسه يقول.

ويورد دراج لنفوين وأثينفو قوله: «ليس بالإمكان مناقشة لغة الأدب الإفريقي مناقشة مجردة خارج سياق تلك القوى الاجتماعية التي جعلت هذه اللغة قضية تتطلب انتباهنا...». ثم يؤسس على بذلك قوله: «لا يمكن مقاربة غسان كتفاني بشكل جدي بدون الاقتراب من المثقف الفلسطيني الآخر الذي يجعل الكتابة خشبة قفز إلى امتياز اجتماعي ثمه سقوط المجتمع وتسديد القناع، أو سقوط الوجه والقناع معاً» (١٣).

فالواقع إذن هو الذي أسس علاقة الكاتب بالقارئ، ومصدر إبداعه، وطبيعة مخيلته وكتابته وجعل شخصياته من بسطاء الناس سوى قلة من المثقفين تجيء في الغالب مدانة (١٤).

ولعل المقارنة الوجيزة التي أقامها الناقد بين كتابة غسان كتفاني الروائية ونظيرتها لدى جبرا إبراهيم جبرا، تجلو تلك العلامات لاول، فجبرا يقدم فلسطين (الواقع) كعناصر فني والفلسطيني (الواقع) كعلامة فنية، فتستظهر العلاقات

كتابة صقيلة تنسجها المعرفة والحرفة والصناعة، ليرى القارئ الصناعة قبل أن يرى فلسطين، والصناعة مسافة بين القارئ والكاتب، أما كتفاني فيسعى إلى إلغاء هذه المسافة.

من الطبيعي أن تمضي مثل هذه القراءة إلى البحث في تحريضية أب غسان كتفاني، حيث ترى أولوية المقولة المحرصّة على القول الأدبي، والتي تطلق العمل الأدبي وترتبه في أن، فيتوزع قللاً بين أدب المقاومة ومقاومة الأدب – لاحظ ما تقدم عن حدي البلق هذين.

يصوغ الناقد هذه النظرة ثنائية، فيبدو نص كتفاني يتحدد بدوره النقدي التحويلي التحريضي، وهذا النص لا يبدأ بتحريض العقل بقدر ما يجعل العاطفة بداية لكل تحريض، فيما التحريض العاطفي قد يبيد الأشياء قبل أن يبدأ بالمحافظة عليها، والتحريض لا يستوي إلا إذا وكتبه المعرفة، ولا يكون فاعلاً إلا في سياق محدد، فإن اختلف السياق وانطوى انقلب دور التحريض إلى التقيض.

أما ذروة ذلك لعلها في قول الناقد: «لقد رفع غسان الدفاع عن الوطن إلى مقام اللاهوت، بدون أن يأخذ باللاهوت دربا إلى الوطن» (١٥)، وهو القول الذي يتفق ثانياً: «شيء من اللاهوت الكلمة يحيط بغسان» (١٦)، ويتفق ثالثاً: «ويكسي غسان على لاهوت الوطن أو على لاهوت الإرادة، ربما، لرسم سيماء ما يجب أن يأتي» (١٧).

يوسف اليوسف: تضع القراءة هنا بالأحكام المبرمة، سواء ما خص منها روايات كتفاني بعامية، أو ما خص كل رواية بمفردها.

فالناقد الأدبي المتعامل مع نصوص فلسطينية الموضوع محكوم عليه بحسب قراءة اليوسف، بالعجز عن فهم تلك النصوص وتقييمها جمالياً، ما لم يستطع كشف أبعاد عدة للذنب فيها.

وغسان كتفاني لا يتعامل مع الجزئيات اليومية الدقيقة، بل يرقع الوضع القائم (الواقع) إلى التجريد، وقدرة أبطال كتفاني على حمل السمات النفسية للواقع الفلسطيني وللفلسطيني المهزوم، جعلت رواياته أعمالاً فنية جبارة (بعبارة الناقد).

بيد أن ما يلي هذا الحكم بسطور هو أن الكاتب اغتيل وهو مازال في المرحلة الأولى من مراحل نضجه، فكيف تسنى له إذن أن يكتب أعمالاً فنية جبارة وكيف يستقيم أن يكون الكاتب قد اغتيل وهو في السادسة والثلاثين، وفي المرحلة الأولى من نضجه، ثم نراه في مقام آخر من قراءة اليوسف قد نضج حقاً وهو في الثلاثين، بدليل امتلاكه لوعي التضاد في مسرحية (القبة والنبي)؟

وتبدو رمزية الرواية الشاغل الأكبر لهذه الدراسة متابع في ذلك انشغال ما سبقها من دراسات لهذه الرواية في قرارة بنيتها الرمزية بخاصة، أو في قراءة رموزها المفردة، مما تمثل له بدراسة بمعنى العيد لتتنامي الوعي والبعد الرمزي^(١٨) أو بتقرير صبري حافظ صياغة الرواية للقضية في إطار رمزي، عائق فيه الوجه الرمزي للمأساة وجهها الواقعي^(١٩)، كذلك نعت فضل النقيب لرمزية الرواية بالابتذال^(٢٠)، ونعت أمل زين الدين وجوزيف باسيل بالبلاهة والبساطة^(٢١).

يرى سامي سويدان أن غسان كنفاني حاول في هذه الرواية تقديم رواية واقعية بإبعاد رمزية ليعلن بإدراسته الكاملة للإبتعاد عن الأرض (فلسطين) كما حاول الكاتب استعمالا جديلا للرمز في التفاعل الجدلي الذي يقيم بين الرمز والواقع، محدد ذلك عبر رؤيته التاريخية — الاجتماعية، أو بالأحرى عبر موقفه التاريخي الاجتماعي.

ويتقرب سويدان رمزية الرواية في لغتها السردية، حيث يلحظ غلبة الضمير الغائب، مما يراه يعبر عن العجز النبوي العام الذي يسم المرحلة الفلسطينية المعنية وعن غياب الشخصية الوطنية النضالية المستقلة للشعب الفلسطيني بينما يعبر ضمير المخاطب الأقل ورودا كتعبير عن الذات — عن استيعاب الذات من قبل الآخرين..

لعل هذه الدراسة تضرب مثلاً للتصّل في قراءة الرموز بما خصت به الأرقام الدالة على الزمن أو الفصول أو الوقائع، وهو ما استغرق عشرين صفحة^(٢٢)، مما تضيق معه بعض التماعات هذه القراءة، سواء فيما تقدم، أو في بعض الرموز الفردية، كتشخيص ما يمكن أن يبلغه العجز العام في جده الأقصى (البر والموت) عبر عنانسة أبي الخيزران، أو كتشخيص الوضع العام في (الغزان) العربي المغفل السلاب على أرض الصحراء العربية.

على العكس من ذلك تأتي قراءة دلالة بعض عناصر تقنية الرواية كاستعادة الشخصيات للماضي التي يراها الناقد أبعد من وسيلة لأضواء المعاصرة على الرواية، فهي وجه للتمسك بالاصول، والذي يتيح وحده للواقع الفلسطيني الراهن رؤية تاريخية اجتماعية حقيقية تنهض لتحطم الزيف. (الاصول هي الأرض والنزاع)

ومن هذا القبيل دلالة السؤال (لماذا لم تدقوا جدران الخزان...) الذي انقلبت — انقلبت به الرواية على العجز والخصاء من جهة أبي الخيزران، مقابل الوجهة الأخرى التي تلف السؤال بالملايسات مما لا يتيح النص استجداءها، ليبقى السؤال يستدعي الأجوبة التي لا يقدمها النص، بل

على أن ما هو أدنى هذا التوحيد بين الكاتب وشخصياته والذي يتدغم بالتحميل النفسي للكاتب نفسه، وليس للشخصيات فقط، فكنتاني تنبشه عقدة الذنب نهشاً كما يشخص الناقد. ووجدان الممار وحسن الفجعية يربضان في أعماق الكاتب والشخصيات ومن هنا يسيلان إلى القاريء. وحامد في رواية (ما تبقى لكم) يمثل نعمة الكاتب على سلبيات الحاضر. وإذ يتخيل حامد أن أمه تخاطبه: أكان من الضروري أن ترتطم بالعالم على هذه الصورة الفاجعة؟ فالسؤال مبرر، لأن القضية فردية تخص حامداً نفسه (!) وربما غسان كنفاني قبله (!!).

ثم تلك هي لغة (الأعمى والاطروش) النابضة للداخل حسب قراءة اليوسف التي تضيف أن هذه اللغة تكاد تشير إلى أن غسان نفسه يريد أن ينقطع عن الخارج وليبني عالمه الداخلي.

وكما سبق لرضوى عاشور ولحسن عباس أن ساقا افتراضات لا صلة لها بالتقدير كما مر بنا في نقد سامي سويدان لنقود كتابات الكاتب، نرى يوسف اليوسف أيضاً يسوق الافتراضات، ومنها يصعد (أم سعد) وعصاد إلى حيفا) أنه لو سمع للناقد أن يتكلم باسم الكاتب أو أقله باسم صورة الكاتب التي اشتقتها من مؤلفاته كصورة معنى لا صورة رسم، لزم أن الكاتب ما كان ليرضى عن تينك الروائيتين إلا بوصفهما إنتاجاً أنبياً لمرحلة تتطلب مثل هذا الإنتاج. وفي افتراض آخر للناقد يفص (أم سعد) وحدها يذهب إلى أنه كان يوسع الكاتب أن يتخذ من أبي سعد بطلا أساسيا للرواية، يبدأ به لا منتميا، وينتهي به مناضلا، فلو فعل الكاتب ذلك لقدم رواية تخضع لانضباط الضرورة، وفي افتراض آخر — كمثال آخر — يفص (العاشق) وحدها يصعب اليوسف أنه لو أتيح للكاتب أن يكمل هذه الرواية لكانت مفخرة الرواية العربية والمؤثرة الأساسية لصاحبها ويذيل ذلك باقتراح مفصل للكمال والوصول إذن إلى ملحمة عربية تراجمية.

رجال في الشمس:

تلك كانت شيات عامة مما ساقه لجملة أدب غسان كنفاني، فكيف جاءت النقود الخاصة بكل رواية ولؤسسة كاليشيات السابقة على نحو ما رأينا في المستوى النظري والمنهجي، والتي سنتطوي أيضا على شيات نظرية أخرى؟

سامي سويدان :

لأن رواية (رجال في الشمس) باكورة الكاتب، ولأن دراسة سامي سويدان لها هي الأكبر في النقود المعنية، فسنبتدي بها.

كتفاني أنها تخضع للتاريخ المحاكمة ، وأنها تدبني كخون وعنوان في طرفيه النائي والمضي ، وعلى العكس من فيصل دراج كما سئري ، يخلص يوسف اليوسف إلى أن التراجيدي لوطيعة تاريخية في نظر غسان كتفاني ، والالاف المؤسسة للرواية إذن هي تاريخية ، فأبطال كتفاني يصعدون صدوراً منطقياً عن ضرورتهم التاريخية ، وعن الوجود في مباشرته ، واحداهم يملك (عزيزة التاريخ) ، مما جعل بناء روايات كتفاني — ما عدا (ما تبقى لكم) — يأتي بعيداً عن التناقص التجريدي ، وجعل الأحداث الدرامية نتاج فعل قوي تتمتع ببيعة الصمم التاريخي.

ويركز اليوسف جهده في نقد (رجال في الشمس) على التراجيدي ، فالرواية في هذا النقد سر لطاوي التراجيدي وإفصاح عنها ، والتراجيدي فيها هو لحظة السقوط المدمر ، ونتاج ضمور الذات ، وهو ذو طابع تاريخي ، لا يصدر عن نقص وجودي كما في المسرحية اليونانية ، ولا عن خلل في الشخصية كما هو الأمر في مسرح شكسبير ، بل يصدر عن الأحداث الكبرى في التاريخ.

ويلحظ الناقد أن التراجيدي العربي عبر تراشه نتاج تضخم الذات ، مما يعني

لا عقلانيته ، فيما التراجيدي منطقي كمعادلة رياضية . هكذا يحدد الناقد المبدأ التراجيدي في لاعقلانية السقوط ، مخالفاً هيجل في تحديده سبب العذاب لذلك المبدأ ، ومخالفاً برادلي في تصديده السبب بطريقة احتمال العذاب ، وهذا (القانون) الكبير : الماهية اللاعقلانية للتراجيدي (في الغالب) هو ما يمكن استقراؤه من غسان كتفاني.

كما يلحظ الناقد غياب عنصر الصراع عندنا عن تراجيدي (رجال في الشمس) ولا يعد ذلك نقصاً فنياً ، فإذا كان غياب الصراع يجعل الشكل موعلاً في بساطته ، ويسطحه إلا أن الشكل في هذه الرواية ظل مؤثراً لأنه يعبر عن المضمون باقتدار . وغياب الصراع في هذه الرواية إذن هو المعنى والمأفية.

يدعها لغضاء القراءة ، ولا يغوت الناقد بخصوص هذا السؤال الخاتمة — الفاتحة الجديدة للرواية ، أن يلاحظ على ما في إجابات النقود الأخرى عنه من دلالة على تحديد مواقع أصحابها ومواقفهم من القضية ، ولا يستبعد الناقد نفسه من هذه الملاحظة.

تلك هي معالم النقد التطبيقي لهذا الناقد في هذه الرواية . بالآخرى هو ذا استخدامه العملي لمنهج علم الاجتماع الأدبي الذي اختار لقراءته (رجال في الشمس) ، وهي القراءة التي تؤكد ميكرا (١٩٧٨) على الخروج عن مألوف تجليات هذا المنهج في نقدها والتي كانت متمركزة حول مضمون النقود ، بينما عمد سويدان إلى العناية التي رأينا بتقنية النقود إذ درس رمزيته ودلالته ، بل إنه أيضاً وشى دراسته بالثقافة ، علمفسية ، حاذقة إذ أشار إلى رجمية علاقة أبي قيس بالأرض في مطلع (رجال في الشمس) ، وإلى الهمد الجنسي العاطفي في علاقة تلك الشخصية برائحة الأرض . والناقد بذلك كله طور وأغنى تجليات المنهج المختار ، على الرغم مما اعتور بهمضي ذلك كما رأينا (٢٣).

يوسف اليوسف :

في حكم مبرم آخر من أحكام الناقد يرى

(رجال في الشمس) أعظم عمل رواشي كتب (على الإطلاق) في موضوع فلسطين ، ومن دون أن يحدد ما إذا كان الحكم معددا بزمز الرواية أو بزمز الكاتب أو يمتد إلى حين صدور الحكم ، مما يثير التشكك ، إذ تدلل بمساهماتها روايات عديدة لأميل حبيبي وسمر خليفة ورشاد أبو شاور من الكتاب الفلسطينيين ، فضلاً عن روايات أخرى لكتاب عرب آخرين . (هل يكفي التمثيل برواية عرس فلسطين لأديب نحوي؟).

إن غسان كتفاني كما يقرر يوسف اليوسف هو أول كاتب عربي استطاع نقل الكارثة الفلسطينية إلى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنية . ولقد مر بنا في المستوى المنهجي النظري بعض تلك الشروط التي يضاف إليها سواها عبر النقد التطبيقي ، فجوهر الرواية والأقصومة لدى غسان



للبيد اللاشعوري الكتيمة، والنفساني الأصلي والعميق يرفد الشكل بمادته الغفل وبخيوطه الحية النابضة . كذلك نسج الكاتب الشكل من صور لاشعورية، وجاء الأبطال ذكريات ورعشات ومشاعر جوانية ورموزا نفسانية أكثر منهم وقائع أو كائنات عيانية، في جعل لغة الرواية لغة رعشة تتسلخ بالروح الأسطورية.

لقد عد اليوسف هذه الرواية (المطهر) وهي إذ تبدأ بالدنس وتنتهي بالنظافة، تمهد السبيل لرواية (أم سعد) التي عدها (الفردوس)، بينما كانت (رجال في الشمس) (الجحيم).

لكن (المطهر) - ما تبقى لكم - تنطوي على تآثر واضح برواية وليم فوكز (المنصب والعنف) كما في ساعة كونزن المكسورة وساعة دلسي المرعبة مقابل ساعة حامد المكسورة وساعة مريم المرعبة، وكما في نزعة حب الأقارب. بيد أن الناقد يمايز بين تعامل فوكز مع الكوني وتعامل غسان كنفاني مع المحلي، كما يحدد (منهج) الرواية بمنهج اللحظات المتحاورة والأبطال المتقابلين. وبهذا - من التقنيات - مع ما سبق من العلمنسي حكم الناقد بأن الرواية واحدة من أعظم الروايات التي كتبت باللغة العربية، كما أنها أرقى محاولة للكاتب في النمجة والتنميط.

أما رموز الرواية ودلالاتها فلا ينجون هما أيضا من تسيد المنهج العلمنسي، فإجهاض مريم رمز لتخلصها من التلوث، ورمز لتخلص الشعب الفلسطيني من قذارة السقوط بإشهار السلاح أواسط الستينيات. وهنا يجيء توحيد الناقد للكاتب بإبطاله وتشخيص الكاتب كمرضى نفسي وكموضوع للتحليل النفسي، فإجهاض مريم هو أيضا ترجمة لشعور الكاتب بالتحرز من الولادة لذلك منعت الولادة وكان الإجهاض.

وتجهر الفرويدية في هذه القراءة ليغدو المحررات رمزا للقضيبة، مثله مثل اتصال الغولاذ وسوى ذلك تبدو ساعة الحائط رمزا للموطن، ويبدو الزمن بطلا آخر في الرواية. أما الأرض فلا تبدو رمزا لفلسطين بقدر ما تبدو مجرد أرض أو أرض يباطلق والتجريد. وقفل مريم لذكرى هو تحرير لارادتها، كما أنها الضمير في قلوبه وتوشبه وذكريا: الجانب الاسترخائي لهذا الضمير ولحظة الحطة والتقاسم.

لقد عل الناقد عظمة هذه الرواية بتقديمها النماذج الماكسة للواقع بامانة. ورأى خاتمة الرواية برهانا على عظمة الكاتب الروائية في فهم الواقع. وحيث بدا حامد والجندى الصهبراني كل منهما ضروري لآخر لا يمكن أن يوجد بدونيها، فتركها الكاتب في حال تقابل مشير الى ترك الحل مفتوحا

على هامش هذا التركيز في تراجيدية (رجال في الشمس) والتراجيدي بعامية، تأتي النصف النقدية الأخرى المتمثلة بالرمزي والعلمنسي والدلالي. فخلاصة الرمزية في الروان هي استهجان اللاعقلانية في القضية التالية: لما كان لا بد من الغبر، فلماذا نقبل أن نموت جبناء؟ وبالتالي لا يهم أن يكون أبو الخيزران رمزا للقيادة الفلسطينية، ولا يهم أن يكون موزف الحدود الكويتية رمزا للبرقراطية العربية. ولا أن يكون المهربون البصريون (البصرة) رمزا للقيادات العربية. ولا أن يكون الهاربون الثلاثة رمزا للشعب الفلسطيني (المكايه الروائي)، ويطل الناقد ما يرى من صفات لغة الرواية (نهارية، بسيطة، هيئة كالنمطية الشعبية) بسبب طبيعة الموضوع: شخصيات من واقع يومي مباشر.

وفي دلالة الرواية يقرأ الناقد حكم الادانة على شعب بأسره، فموت الرجال الثلاثة كان مستوما ما داموا قد رضوا بالخزان، والادانة إذن ضرورية. وقد يكون الكاتب أراد القيادة الفلسطينية آنذاك، وبعض زعمها بقدرتها وحدها على انقاذ فلسطين.

وفي العلمنسية التي ستهيمن على قراءة الناقد لروايات غسان كنفاني الغالبية، تأتي في هذه الرواية نزعة التدمير الذاتي، فيكون الموت أقرب الى الانتصار نتيجة الشعور بالذنب، وكما تدته يوحد الناقد بين الكاتب ومبدعاته فيقول: «وقد تملك حق الزعم بأن غسان كان يفتن في داخله نزعة تدمير الذات»، أما الشاهد فهو قيادة غسان كنفاني لسيارته بسرعة!!!

ما تبقى لكم - يوسف اليوسف:

يقوم نقد يوسف اليوسف لهذه الرواية ولتالياتها من روايات غسان كنفاني على عناصر نقده للرواية السابقة، سوى أن فعل العناصر سيختلف. وكما تسيد التراجيديا فيما تقدم سيستبد العلمنسي فيما يلي. فموضوع (ما تبقى لكم) هو فكرة التخلص من التلوث وتقوم في الرواية شبة عقدة حب الأقارب، والتثبيت النفساني على الأخت. وصورة الأب لدى حامد (بطل الرواية) تتوزع بين التلوث (ذكرى الطفولة لرؤية الأب يساجع الأم) والمثل الأعلى (استشهاد الأب) والشقيقة مريم هي حوار المطهر والدنس. بل إن (حامد) نموذج لعقدة الذنب والدونية قبل اندفاعه من غرة الى الصحراء وهذه العقدة - والقلق والنزق - جعلت حامد على تخوم العصاب. وهو، يتلوث الأخت وغياب الأم الطاهرة، يعامل الأرض كمشعقة.

وإذ يعني الناقد بتقنية الرواية تتسيد العلمنسية على هذه الغنائية فعمدة الشكل في هذه الرواية مدينة بنهوضها

لزمة التاريخ: لقد تحورت المشيئة الوطنية وبدأ الصراع، أما الحسم فللتاريخ.

لكن هذا التسلسل للتاريخ الى هذا النقد للرواية ظل اقرب الى التوشية الباهتة لما حكمه من المعلنسي.

ما تبقى لكم - فيحصل دراج:

يحظى التراجمي بالنعانية في نقد فيحصل دراج لهذه الرواية، مؤثرا مفردة (الماساة)، فالرواية يحسبانها ماساة في ماساة الارادة كما الحكاية في الحكاية. سوى أن رواية (ما تبقى لكم) لا تحكي ماساة شعب محدد بقدر ما تردد تشيد الارادة الانسانية. وتتجل الماساة في هذه الرواية عبر موت الاب ونيه الام وسقوط الأخت وموت العمّة. فإذا خلعت الرواية حجابها الخارجي وتكتشف كرواية غبطة، أخذت عناصرها مواضع جديدة تخضع لتسلسل منطقي، وبات زمنها خطيا، فيما زمن الماساة مبهر.

ولا يعدم هذا النقد الشيات النفسية، كما في نظره الى مريم طيفا للام ومتكا وملانا من وجهة نظر حامد، مما كان يجعل يرفض زواج الأخت لأنها رمز يربطه بالماضي والمستقبل. إلا أن «التاريخي» هو الذي يحكم نقد الناقد ويؤسس قراءته لدلالات الرواية وتقنياتها كما يوجهها.

فالرواية تبدو للوهلة الاولى في هذا النقد تاريخية سياسية، أو رواية محروسة. والتاريخ يوجد عند غسان كنفاني في شكل حكاية. فالحدث لا يظهر في أسبابه ونتائجه وتوسطات ما بينهما، والسياسة هي التي تستدعي التاريخ وتفاصيل المكان والزمان.

هذا الغياب إذن للتاريخ عن الرواية ينفي أن تكون رواية سياسية، تبقى رواية تحريضي. وبمكانها الرخو وزمانها الرخو تدو رواية التحريض رواية ذهنية عن أحوال القيم وصراعا، فتكتف عن ثنائيات لا حوار بينها. الوطن - المنفى، أو: الموت - الحياة.. ومنطق الثنائية يقضي عن الرواية معنى الاحتمال، ويجعلها تسير بخط مستقيم.

والأمر كذلك يصحب الزمان نافلا كما المكان في مدار القيم المجردة. وتحول الشخصيات الى اقنعة تروي حكايات القيم ومسارها. فتضيق الجروح وتختفي تفاصيل الحكايات اليومية، ويلوذ التاريخ هاربا. لأن القيم المجردة لا تاريخ لها. ولسوف يعود الناقد الى بعض ذلك أو كله في قراءته لروايتي (عائد الى حيفا) و(العاشق).

وحين يتعلق الأمر بتقنية (ما تبقى لكم) يذهب الناقد الى أن الكاتب، سواء أخذ بتقنية تيار الوعي أو بمنطق الزمن النفسي، فإن ذلك يبرهن على انضلال الشكل عن المضمون، أو

على كتابته مازومة لم تعثر على شكلها بعد، فالتقنية المستخدمة (تيار الوعي) لا تناسب مضمون الرواية، وبذا تكون الحادثة مستعارة، سواء بالاكاء على فوكتر (الصخب والعنف) أو على بريغت (دائرة الطباشير القوقازية) أو على غوركي (الأم) والكاتب إذن حاول أن يكون (الكاتب المترجم) من وجهة نظر المضمون، ولم يسع الى اشتقاق الشكل من وظيفته المفترضة.

إن هذه الرواية في قراءة فيحصل دراج مثل رواية (رجال في الشمس) تموز لصراحة الوازع الأخلاقي، ومرة للنص التربوي. والوعي الأخلاقي الصارم لا يترك مكانا للرمادي، ويجعل العلاقات الروائية حجابا لوجه الروائي وحده، فتدعو لغة الروائي واحدة ومفردة لأن الشخصيات لا تقول إلا ما يسمح لها به (تقويل مريم - تقويل الصمراء) واللغة تتناظر إذن، والتقنية الروائية تصير حجابا لا يخفي الخطاب الأخلاقي والقصد السياسي.

إن الرواية فعل كتابي ينتج فكرة. كما تنص القاعدة النظرية لهذا النقد الذي ينزع عن (ما تبقى لكم) صفة الرواية بموجب هذه القاعدة، لأنها - الرواية - فكرة تنتج رواية أو فكرة تتسم برواية أفكار وحسب وسواء صرح هذا أم لا فالناقد يعضده بالتوكيد عن أن التاريخ يحتمل الحاضر والماضي الذي جعل الحاضر على ما هو عليه. أما غسان كنفاني الذي سعى في هذه الرواية الى كتابة التاريخ الفلسطيني، فهو ضيف المستقبل الى الماضي والحاضر، ويخلق هذا الزمن الغائب (المستقبل) كما يشاء. وما يخلق الرواية قبل كتابتها، لأن الزمن الغائب ممحاة مطواعة تدد الملامح الحقيقية للماضي والحاضر معا (التاريخ المعاش)، فهل يعني هذا أن الناقد يلزم بحذف الزمن الثالث - البعد الغائب من أية رواية تروم كتابة التاريخ؟ وهل التاريخ في الفن هو عينه التاريخ المعاش؟ هل هي كذلك حقا علاقة التاريخ في الفن بالتاريخ المعاش؟

عائد الى حيفا:

منذ قصة (البومة) في غرفة بعيدة عام ١٩٥٩ يبدو الرحيل بنية أساسية في قصص وروايات غسان كنفاني وبخاصة في (عائد الى حيفا) و(ما تبقى لكم)، حيث تقوم المصادفة والذاكرة والأم والابن كبني أساسية أخرى لهاتين الروايتين.

وتتر (عائد الى حيفا) بحق إشكالية تنجس القصة والرواية. وتداخل وتمايز تخومهما^(٢١)، شأنها شأن (أم سعد)، وقد حسم يوسف اليوسف هذه الاشكالية إذ نفى أن تكون أي منهما رواية. وعد (عائد الى حيفا) القصص

مقطوعة، تنقصها الشمولية وتعتمد الحوار أكثر من الحدث، وهو الحوار الذي يستهدف بسط أفكار وعرض حالة داخلية غير معقدة.

وكما في قراءة اليوسف لروايته (رجال في الشمس) و(ما تبقى لكم) يتقرب في (عائد إلى حيفا) رمزيتها، فيبدو سعيد رمز الفلسطيني، ودوف (خلسون) رمز الماضي الفلسطيني المهزوم، مقابل خالد رمز المستقبل. كما تركز قراءة اليوسف في العلمنسية، فيبدو ماضي الفلسطيني هو عقيدته، ودوف سبب العقدة، وخالد سبيل تجاوزه، وبالعبارة الفصيحة لليوسف، فعقدة الرواية هي عقدة الذنب، وهي قلقها المركزي، كما أنها البنية المتزمنة لروايات غسان كنفاني والمحرك الحقيقي والمؤسس الفعلي. وبعبارة أفصح هي شعور الفلسطيني بقصوره إزاء واقعه التاريخي.

أما بالنسبة للفصل دراج فـ (عائد إلى حيفا) هي الرواية المستجيبة لأنها في مستوى أول مساسة عائشة خلفتها المصادفة. وفي مستوى ثان تتكشف كمناسبة شعب لها سببية تاريخية، وفي مستوى ثالث تختزل الوقائع والشخصيات والأفعال إلى علاقات أيديولوجية شكلية. أي تختزل التاريخ إلى قوانين مجردة، وهكذا تبدأ بالميلودراما في المستويين الأولين، ثم تتساقط عن الرواية أبعد بنائها عن التاريخ وتظل تهوم في ذهنيها وفكرتها الحاكمتين.

وكما هو الشأن في قراءة الناقد لرواية (ما تبقى لكم) يتركب في قراءته لرواية (عائد إلى حيفا) التاريخي بالدلالي، سوى أن التاريخي هنا يتسيد، بما يعنيه من فوننة ووعي وواقع.

يحكم النقد بنقش الرواية للتاريخي بمصادفتها ككلور نورا زوتشتاين على الطفل خلدون ونقله إلى الوكالة اليهودية، أو ككتيبي إيفرات كوشن للطفل... ولكن المرء يتساءل: أليس الزحام في الرحيل (قانونا) مثل عاقلة سعيد وصفية وطفلهما؟ ولم تستطع مصادفة فقدانته إذن، ومصادفة إنقاذ فتنيته، من موضوعية؟ أليست المصادفة كما قال الناقد نفسه: تجليات أسباب تاريخية متعددة؟

لقد اقتربت (عائد إلى حيفا) من التاريخ. كما يعترف الناقد لوصفها سقوط حيفا في عشر صفحات، ثم يسارع إلى أن الرواية تبسط التاريخ (في حوار سعيد ودوف)، وتعود إلى اختزالها البنيوي والمبدئي والهادف إلى اختزال التاريخ بأمثلة أخلاقية. فمحاوله كسر الأمثلة والدفع إلى حدود الرواية عبر الاقتراب من السوايق الفعلي المعاش عام ١٩٤٨ عبر تلك الصفحات العشرة، لا تثبت أن تنكسر بدورها، ذلك أن الفكرة الذهنية التي انطلق منها الكاتب تجعل سعيه متعثرا، لتظل العلاقات الروائية المرغوبة مجرد عناصر متفتحة فوق سطح ذهني ساكن، يفتش عن الرواية حين يبدو أن المسألة جماعية، وأن المصادفة هي تجليات أسباب تاريخية متعددة. ويفتح

الناقد من ذلك أن البنية الذهنية - ولنلاحظ: الفكرة الذهنية، البنية الذهنية، وسيصد رواية العاشق: التركيب الذهني التي ترى العالم إشارات ورموزا لا تتوافق مع رصاصة التاريخ كذلك قوله إن التجريد يجعل الرواية تنقل من مسافة ذهنية إلى أخرى، كان الفعل الروائي استنباطا للمقولات الأيديولوجية، يبدأ بالأخلاق والتأمل واللقاء اللاعقلاني وينتهي بنسق من الأفكار والعقلانية المجردة.

إنها إذن الرواية المستحيلة كما هو اللقاء المستحيل الذي ترسمه بين صاحب الوطن ومن اغتصبه، أي لقاء الفلسطيني مع وعيه بعد هزيمته الثانية، وهنا نصل إلى (الوعي) في توسل هذه القراءة للتاريخي، فرحلة الزوجين سعيد وصفية - عودتهما بعد هزيمة ١٩٦٧ إلى بيتهما القديم في حيفا، هي رحلة الفلسطيني في الوعي، والرواية بهرحلتها هي عن تحولات الوعي وفق منطق الوعي الذي لا يسمح بكتابة رواية، ومن جديد يحكم النقد ليست (عائد إلى حيفا) برواية، ولكن لنتابع كما تابع.

يظهر الفلسطيني للناقد في هذه الرواية كاليهودي: الأول بريء قبل الهزيمة، والثاني بريء قبل الصهيونية (إفراة) كوشن في وارسو - ميريام في ألمانيا... والكل إذن بريء قبل زمن الجريمة التي تلوث الكل وتقف بهم إلى قصص الاتهام. ويتابع الناقد قراءة الرواية على هذا النحو، فيظهر له فيها عالما الفلسطيني واليهودي كعالمين إنسانيين يتناظران في العذاب والبرادة، وبينهما ضباب أثيم عقدهته الأصابع الصهيونية، إنهما عالمان ضحيتان والجلاد واحد، فهل يكون هذا هو المهاد الذي أرسى غسان كنفاني - إن صحت هذه القراءة - ليصل به بعد خمس وعشرين سنة كاتب مثل هاني الراهب إلى أن العربي بعمامة كالصهيوني: مهزومان أمام أميركا المنقصر الوحيد؟ أم أنه المهاد الذي أرساه غسان كنفاني ووصل به سعدallah ونوس قبل هاني الراهب، في مسرحية الغتصاب أن ذلك الذي أقام الخطاب القومي العتيق المتجدد ولم يقبده؟

مشكلة غسان كنفاني من وجهة نظر الناقد أنه يريد أن يوجد بين الصهيونية والفاشية، وبين الفلسطيني واليهودي المضطهد (بالفتح)، بالفاشية خروجا على الطبيعة الانسانية، واليهودي ضحية الفاشية الألمانية كما أن الفلسطيني ضحية الفاشية الصهيونية، وهما إذن وضعان مأساويان يتماثلان إلى درجة التماهي والمساواة الكاملة، أما مشكلة الكاتب فهي أنه قد قدم ذلك كله على مستوى التجريد وبناء الأفكار المجردة، مما جعل الرواية مقولات لا علاقات، أو خطاها أيديولوجيا في شكل رواية، لكن مشكلة الكاتب أكبر إن صحت هذه القراءة، فهي ليست فقط، الأخلاق في كتابة رواية بل في الوعي التاريخي كما سيتوضح أكثر فيما سيلى، بعد أن ندعو

الفلسطيني الاسرائيلي.

بيد أن نفي رواية الرواية يفسح في قراءتها كتابتها (ما) للابديولوجي المستتر بالوعي التاريخي. وهو يستدعي هذا الابديولوجي بصرحة في قراءة مثل هذه القراءة في نقد مثل هذا النقد. ولقد قرأ هذا النقد على حدة بلغته المتميزة ابديولوجية الكتب (مشكلة الكاتب بعبارة) وابدولوجية الكتابة (مشكلة الرواية). فالناريخي في هذا النقد يمكن، فوق طغيانه على الدلالي، بالحدائي كاذب يعني بالابديولوجي من دون أن يسميه، فهل هو الحذر من حساسية المسألة برمتها؟ هل هو الحذر من أن يأتي نقد لهذا النقد فيجلو فيه غسان كنفاني كمشروع للوجود الصهيوني بعامته، أو كرفض اخلاقي للاحتلال الصهيوني للفلسطين، أو كتميع أو صرف أو إجهاض للفعل السياسي في الصراع الفلسطيني (العربي) الاسرائيلي؟ هل هي صدمة هذا النقد للمقدس السائد في أي تعامل مع كتابة غسان كنفاني؟

مهما يكن فيالنسبة إلينا، ليس غسان كنفاني كذلك، لا بوعيه ككاتب ولا بوعي (عائد إل حيفا) سواء كانت رواية أم لا. مع التشديد على وداع المقدس - أي مقدس كان.

بقية الروايات والمجزوات:

ينفي يوسف اليوسف أن تكون (أم سعد) رواية لافتقادهما (نشر الحياة الباطنية) و(قانون الضرورة) وسواهما من الشروط التي يحدد للرواية على المستوى النظري، فد (أم سعد) لوحات متفائلة، تتعامل مع تبدلات الواقع بمنهاجية مسطحة خالية من الفراء النفسي ومن كل أشكال نفاذ البصرة، تبسط حالة ولا تنسج حبكة، وحبكتها مفككة وشخصياتها فقيرة ونسجها هو الآخر مفكك، إذ يسع المرء أن يحذف منها ما يشاء ويضيف إليها ما يشاء. والطريف هنا أن الناقد يتحدث عنها كرواية على الرغم من نفيه أن تكون رواية الأم فيها هي رمز الأرض، وهي لا تثيرنا شيئا عن تلك التحولات العميقة في المجتمع الفلسطيني ولا تعدو أن تكون تقارير سردية وصفية تنصف بالسطحية.

كذلك يمضي النقد في سبيله إلى أن يقدر أهمية، وهو ما بدا منه بدرجة أدنى في قراءته (عائد إل حيفا)، جراء اختلاف الرواية مع الحد النظري للنقد وبدلا من أن يسائل النقد هذا للحد ويثريه ويوسع ويطوره، يتحول إل آليات محكمات ويستدعي سريد بروكست، مرة باسم العنطنفسية ومرة باسم الوعي التاريخي ومرة باسم الشروط الفنية، فيما كان عليه أن يصغي إل تجريبية غسان كنفاني على توضعها. وينظر في موقع هذه الرواية أو سواها من التجربة الروائية الحدائية العربية في مطلعها وأواخر الستينيات ومطلع السبعينات.

إلى أسئلة أخرى لمثل هذه القراءة ولمثل هذه الرواية فهل كان كاتبها يفكر في (حل) إل جانب دعوة حياته وكتابته الروائية وغير الروائية إل العمل القدائي؟ هل كان ينزل فلسطين من الذاكرة والمخيلة إل الواقع الجديد والمستقبل الممكن؟ وأين هي إذن كتابته من الكتابة التي ترسم اليوم العودة إل منطقة السلطة الوطنية فضلا عن العودة الشبيهة بعودة سعيد وصفية إل ما بات (اسرائيل) فلتتابع إل ذلك الاضطهاد والموروث الذي يقيم جسرا بين المضطهدين (بالفتح) يصل إل درجة التضاطر. ولتصغ إل مريام تخاطب سعيد وصفية: «أنا أسفة، ولكن ذلك ما حدث.. لم أفكر قط بالامر كما هو الآن». وكاني بأحد يسأل (الاغتصاب) عن صدى يرجع فيها من (عائد إل حيفا).

لقد خص الناقد مشكلة غسان كنفاني بحديث، كما خص مشكلة الرواية بحديث أكبر، وسؤال الوعي يوحد الحديثين، فهل يهق لأحد أن يوحد المشكلتين إذن؟

أما مشكلة الرواية فيجدها الناقد بأن لا ترى الوعي في التاريخ مما نجم عنه إسقاط وعي الحاضر على وعي الماضي، والمقارنة بين وعي صحيح مطلق هو البندقية ووعي قائم زائف، كما هو أمر المنطق الشكلي: وعي زائف - وعي صحيح. والرواية تؤكد على قوة الوعي الصحيح المطلق: البندقية، أي وعي القوة الذي يقود إل أن:

● الاحتلال الصهيوني لفلسطين صحيح من وجهة نظر الوعي المجرد هذا.

● الاحتلال الصهيوني لفلسطين مرفوض من وجهة نظر الاخلاق فقط.

● الوجود الصهيوني يستند إل وعي صحيح (وعني القوة) والسالب فيه هو احتلال فلسطين فقط.

● الفلسطيني يستطيع العودة إل بلاده إذا امتك الوعي الصحيح الذي للصهيوني، وهذا ما يعبر عنه الناقد بلغة المجاز: الصهيوني المنتصر هو فلسطيني ثائر مغلوب، عيه أنه في فلسطين.

على هذا النحو جعلت لا تاريخية الوعي في الرواية من الصراع السياسي صراعا فيميا أو معرفيا أو اخلاقيا، مما يجعل النصر شأننا تخيوليا يخص والمثقف، كما جعلت لا تاريخية الوعي الرواية ترى دور الدولة الصهيونية في انتاج وإعادة انتاج الوعي الصهيوني، فالرواية ترى اليهودي في أوشفيتز، ولا ترى قدومه إل فلسطين كفعل سياسي.

على الرغم مما يصل إل هذا النقد بين مشكلة الكاتب ومشكلة الرواية، فهو يحرص على أن يمايز بين وعي الكاتب ووعي الرواية، وإذا كان الأول قد نقض روايته الرواية، فالثاني الذي بات وعي كتابة لا وعي رواية، ما دامت (عائد إل حيفا) ليست برواية، هذا الوعي الثاني هو عماء عن الواقع وضلالة تاريخية واجهاض للفعل السياسي في الصراع

على أن فيصل دراج في التفاتة الروامضة إلى (أم سعد) يرى أن الكاتب يطرح فيها، كما في (الأعمى والأطرش) منظورا للثقافة والمعرفة لا يترك فيه مكانا واسعا لنظور المدارس الرسمية، ترى ألا ينسحب هذا على (عائد إلى حيفا) أيضا؟ بل ألا ينسحب بدرجة أدنى كما نرجح - على (ما تبقى لكم) وعلى (رجال في الشمس) بدرجة أعلى - كما نرجح؟

لقد استهل غسان كنفاني (أم سعد) بالقول: (لقد علمتني أم سعد كثيرا، وأكاد أقول إن كل حرف في السطور التالية إنما هو مقتبس من شفيتها اللتين ظلتا فلسطينيتين رغم كل شيء) وإذا كان الادعاء صحيحا أم كاذبا أم استمالة ذكية - أو غيبة - للقاري، فهناك ولغة وتخييل. (أم سعد)، مما يستدعي بالمعاج أسئلة أخرى. ومن السلافت أن النقد يخرج من حدوده ومحاكمته الصارمة للروايات التي أنجزها الكاتب ولو قليلا، عندما ينتقل إلى الموضوعات - المجزوءات كما يسميها يوسف اليوسف - التي اغتيل الكاتب قبل أن ينجزها.

وأدنى هذا الخروج يأتي مع قراءة اليوسف لـ (العاشق) حيث عقدة الذنب تنهش (قاسم) كالكاتب. ولأن العقدة ناجمة عن جرمية وليس عن شعور بالتقصير كإبطال الروايات السابقة، ولأسباب أخرى أقلها الحماسة، يذكر قاسم الناقد براسكو لينتقده (الجرمة والمقاب) وتوم جود (عناقيد) وسوامها من إبطال (الحرب والسلام) و(لن يفرح الجرس). وقريب من ذلك تأتي قراءة اليوسف لـ (بروق نيسان) التي يرى أنه يمكن النظر إليها كقصّة قصيرة مكتملة، وليس فقط كجزء من رواية لم تكتمل. ويرى الناقد أيضا في الهوامش والتعليقات التي وضعها الكاتب ما يكمل نقص المتن ويضفي الواقعية عليه. ولعل جرأة النقد على نفسه، وتوجهه بالتالي، قد جاء في قراءته لـ (الأعمى والأطرش) فبدت أشبه بالكابوس مما فرض تغييرا أسلوبيا جذريا يستعيد أسلوب (ما تبقى لكم) ويمرر كـ أسلوب (رجال في الشمس). بيد أن الحماسة - على الأقل - لا تلبث أن تدفع بالناقد إلى أن يحكم بانه لم يسبق لفسان كنفاني أن قدم مثل لغة (الأعمى والأطرش) على الإطلاق ويضفي الحكم إلى أنه يندر أن تقع على قريئة لهذه اللغة في الرواية، لكان اللغة ليست من الأسلوب في شيء، وبالتالي لكان الأسلوب لا يستعيد من رواية سابقة، أو لا يربط شأن أسلوب رواية أخرى، ولم هذا التقرد اللغوي؟ لأن اللغة أقرب إلى لغة الشعر التصويرية؟ أو لغة الاستبصار الباطني فهي تتشعب: أشبه بلغة الشعر الرمزي منها بلغة الرواية - هل هذه سبب أو مدحة؟ - وهي تصنع الصور الشعرية بمجازاتها، وهي وجدانية أكثر منها وصفية تقريبية كما تقتضى الرواية.

أين نذهب إذن بما سبق أو زامن أو - على الأخص - تلافي الرواية العربية من شعرية اللغة لدى جبرا إبراهيم جبرا أو

حيدر حيدر أو أدوار الخراط أو أو... كيف يستقيم ما تقدم مع القول إن الفصول العشرة الأولى من (الأعمى والأطرش) قصيدة لا رواية^(٢٠) ولوحات زيتية لبناتيات باطنية، ثم القول إن تلك اللغة تلح لرسم الذات وجوانبها وليس للسرد أو الحوار، كما لا يمكن الاستمرار فيها طويلا من دون أن تتفقد الرواية صفاتها الروائية؟

على نحو آخر تأتي قراءة فيصل دراج لـ (العاشق) بخاصة، وابتداء مما أخذته عليها بلجوها إلى تعددية الأصوات فيما لا يحتاج إلا إلى صوت واحد. ولكن هل من رواية تقوم بصوت واحد؟ وإذا صح وصف النقد للغة (العاشق) بأنها متساوية ومتوازنة للشخصيات جميعا، فإن هي إذن التعددية؟ وكيف يصح القول من قبل أو من بعد بشعرية البطل (قاسم) ونثرية العدو (الكابتن والميجر).

لقد لحظ النقد هنا بامتياز محاولة الكاتب في السيرة الشعبية، وخطه الرواية بالطمعة، وطبيعة البطل الغنائي أو الملحمي المنفصلة في العالم الغنائي. كما لحظ بامتياز مزوجة هذا العالم الغنائي مع العالم النثري الذي يتضمن العادي، وأنبناء الرواية كملين لا متجانسين بسبب من ارتباك الكاتب في بحثه عن أشكال تعبير جديدة، أي في تجريبيته المرتعشة إلى وظيفة متعددة للكتابة قادت إلى تجميع اللغة الروائية من الشعر بقدر ما حملت من النثر. ولما كان - كما يبدو - لا مناص من حضور ما لقراء هذا النقد للروايات السابقة في قراءة هذه الرواية، فقد رأى في حضور زمن الأجداد في الذاكرة الشعبية - روح الأجداد - نغما للتاريخ، ورأى الكاتب هنا كما في (الأعمى والأطرش) يفكر، والأسلوب في هاتين الروايتين يتراجع خطوة عن أسلوب (ما تبقى لكم)، على النقيض مما رأينا لدى يوسف اليوسف، ويمضي النقد إلى أن التركيب الذهني في (العاشق) يلتقي بما يكبح حركته، فيستوعب اللقاء ذهنيا، ويترك اللقاء أثره في التركيب الذهني ذاته، كما أن الاقتراب الذهني من الواقع أنتج مضمونا يتعاضد فيه ظاهريا الملحمي والروائي، دون أن يغير البنية الذهنية الشاملة التي تحضن الطرفين، فظل الروائي أو الواقعي قناعا لبنية تتجاوزته وتحدد دلالته أي ظل العمل ذهنيا.

هكذا كتب القاري (الناقد) نصه (نقده). وبالطبع لن تتماشى قراءتان للنص الواحد، حتى إن كانا للقاري الواحد، وبالأدوات عينها، بيد أن الأمر وصل إلى ما يكاد يضيغ روايات غسان كنفاني، جراء تعدد واختلاف القراءات، بقديمها وجديدها، وعلى الرغم من ذلك يفتقد المرء تدقيق نص القاري في الحداني في نص الكاتب، ولا يكفي هنا أن يشار إلى فوكنر أو بريخت.

فروايات غسان كنفاني جزء من المحاولة الروائية

العربية في الستينات للخروج من الابهام التقليدي السابق، وفي إطار حداثي يقلد الحداثة الروائية الغربية، مما تزامن مع صنيع وبيد اخلاصي وهاني الراهب وحليم بركات وأميل حبيبي^(٢٦) وفي هذا تقوم زيادة غسان كنفاني والمعتبة وخصوصا في مشروعاته (المجزوءات) التي لم تكتمل، كما في التناص بالمثل الشعبي والشعر الشعبي في (برقوق نيسان) واختطها أميل حبيبي واستغند نهج ادوار الخراط غالبا في كتابته، أو الانثيال اللغوي سيفدو علامة لكتابة صنع الله ابراهيم وهاني الراهب وسواهما، ونسب أيضا من هذا القبيل محاولة (الماشق) في كتابة رواية تعود الى العقود المنصرمة، مما شاع نعتها بالرواية التاريخية، والتي كانت نماذجها معدودة حتى محاولة غسان كنفاني، كما في ثلاثية نجيب محفوظ، و(العصاة) لصديقي اسماعيل و(حسن جيل) و(نلسن سافيتا) لمارس زيزوري.

ولا تغفل هذه المحسولة عن عبور بعض النقد ببعض نقاطها، لكن السؤال المفتوح هو التدقيق في ذلك كله^(٢٧) ولعل هذا السؤال وسواه مما تطلعه قراءة ثالثة مثالية لنص الكاتب أن يساعد القراءة على تجديد نفسها، وأن يستعيد نص الكتاب بما كاد يضيعه، ولئن بدت الفسحة الموعودة هذه التكتيب بأفعل التفصيل التي تُؤثرها أحكام يوسف اليوسف، وبأحادية تتسلط المنهج، فهي تقول على ما امتازت به قراءة فيصل دراج من الوضوح والضببط المنهجي، ومن نقّة وسلاسة اللغة، ومن حداثة النظري وتاريخيته، مما هو قائم أيضا في قراءة سامي سويدان، فبمثل هذا على الأقل -يتضح ويقتني اختلاف النقود فيما بينها، واختلافها مع تقدمها كما لعلنا رأينا بعينه هنا، ويكون نص القاري- مع نص الكاتب على موعد متجدد مع المستقبل.

الهوامش:

- ١ - سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي مؤسسة الأبحاث العربية، ١٤، بيروت ١٩٨٦ ص ٦١-١١٩
- ٢ - يوسف سامي اليوسف: غسان كنفاني: روضة اللسان، دار منارات، ١٤، عمان ١٩٨٥.
- ٣ - فيصل دراج: دلائل العلاقة الروائية، دار كنعان، ١٤ دمشق ١٩٩٢.
- ٤ - محمد مطوق: دفتر الثقافة العربية، دار الكتاب اللبناني، ١٤ بيروت ١٩٧٢.
- ٥ - إلياس خوري: إحصان عباس، فضل القتيب: غسان كنفاني أدبيا ونشأته، منشورات الاتحاد، ١٤، بيروت ١٩٧٤.
- ٥ - المرجع نفسه.
- ٦ - المرجع نفسه.
- ٦ - زكريا مشور: الطريق إلى الخيمة الأخرى، دار الآداب، ١٤ بيروت ١٩٧٧.

- ٧ - ينسى العيد: مسافرات في النقد الأدبي، دار الفارابي، ١٤ بيروت ١٩٧٥.
- ٨ - إلياس خوري: تجربة البحث عن آفاق، مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، ١٤ بيروت ١٩٧٤.
- ٩ - مجلة الآداب، العدد ١، بيروت ١٩٧٢.
- ١٠ - إبراهيم خليل: في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.
- ١١ - قضايا وشهادات، مذكور سابقا، ص ٢٥١.
- ١٢ - دلائل العلاقة الروائية، مذكور سابقا، ص ١٨٢.
- ١٣ - قضايا وشهادات، مذكور سابقا، ص ٢٢٩.
- ١٤ - مثل قاسم الطيب ابن قسرة مجد الكروم الذي يضيء إلى إحصان البهديات في حيفا متعلّقا عن قريبه (عن الرجال والبنادق).
- ١٥ - قضايا وشهادات، مذكور سابقا، ص ٢٥٩.
- ١٦ - دلائل العلاقة الروائية، مذكور سابقا، ص ١٧٩.
- ١٧ - نفسه، ص ١٨٩.
- ١٨ - مسافرات في النقد الأدبي، مذكور سابقا.
- ١٩ - مجلة الآداب، العدد ١، بيروت ١٩٦٤.
- ٢٠ - غسان كنفاني أميلا ومنافسلا، مذكور سابقا، وفيه أيضا تركيز إحصان عباس على أن الرواية برمتها ذات بعد زمني.
- ٢١ - في كتابيها: تطور الوعي نماذج قصصية فلسطينية، دار الحداثة، ١٤ بيروت ١٩٨٠.
- ٢٢ - أبحاث في النص الروائي العربي، مذكور سابقا، ص ٧٨-٩٨، وقد يكون أقل ذلك قول الناقد أن تصمم بنية الرواية في سبعة فصول يدل على [إصرار الكاتب على رفض بنية اللوح السائدة رفقا وأميا لحقيقة الواقع السائد كوت مرحي للشعب الفلسطيني.
- ٢٣ - كما يتضح، رواية نجيب مطوق (القاهرة الجديدة) المكتوبة عام ١٩٤٥ بالقدس، كذلك تدين رواية غسان كنفاني (رجال في الشمس). وقد فوت الثالث فرصة للمقارنة بين العتيقن، من ناحية أخرى نذكر بمرجعية الرواية لها وقع لحد البطلاني صاحب الرحلة من البصرة إلى الكويت، والذي حدث الأثني عنها كنعان في الكويت، وقد اشتغل الكاتب على هذه (الرواية) في أكثر من قصة كما في: (على الرصيف - أبعد من العدد - الألق وراء البقية - ثلاث أوراق من فلسطين - أرض البرتقال المرين - ورقة من غرة). وقد أشار إلى ذلك وإلى البطلاني، ابراهيم خليل في كتابه: في القصة والرواية الفلسطينية، مذكور سابقا.
- ٢٤ - قد تكون العودة مفيدة في معالجة هذه الاشكالية في: الرواية - المصنوع - وزارة الثقافة، ١٤ دمشق ١٩٨٢.
- ٢٥ - المصنوع الموسوي يشار إلى غسان كنفاني جعل من روايته قصيدة شباب بين ضلالتهم والحد والوطن... انظر: مجلة الآداب، العدد ٢، بيروت ١٩٧٢.
- ٢٦ - طينا أن نذكر أن سياسية الأيام الستة لأميل حبيبي في جهاد من الأرض الحقة ابتداء من الكتابة الروائية والقصصية، فمعما رجاه انتفاش رواية قصيرة في ست لوحات أو قصص، وعصا محمد بركوب سلسلة المصيص أو كليات أو قصة طويلة أو رواية.
- ٢٧ - ولعل بنشأة التجديدي وتناص فيها مع النثر الشعبي والأغنية الشعبية، كذلك العكس فيها، لعل ذلك كان حاضرا لغسان كنفاني إبان زخم كتابته وتجزئته، وأصبح أن المقارنة هنا واحدة، وبخاصة إذا تأملت إلى تجارب تالية في راسها (مقتليات) ادوار الخراط.
- ٢٨ - وفيما يتطرق ب(عائد إلى حيفا) جيدر بالجرس والمقارنة أيضا مع (العودة) من فلسطين، حيث زيارة أحد عرب الناصرة، للنفس في الذكرى الأولى من الخامس من حزيران، ووجع (عودة يوتيتا) من إنسانسية إيمان، عودة فتاة إلى أمها في الأرض المحتلة بعد عراق عشرين عاما، ولعل سارايل يوم الذكوة كذلك للرجوع الكنعاني الشغوي لثغر مزينة ١٩٦٧ عن نسي ابنه يوم الفتح (١٩٤٨) وعاد بعد (الفرج لأبن ميتنا) في جيش الاحتلال.
- ٢٧ - وقد أذكر في ذلك لغة أحمد محمد عطية إلى مسابرة الكاتب للشكوك الحديث أو بيتا عالميا من حيث تناخل الأزمنة والأمكن وتقطيع السمث وتغلق تيار الوعي والكتابة دفعة واحدة بلا فواصل ولا فصول مع تعدد الضمائر والرقى... انظر: مجلة الآداب، العدد ٢٤، بيروت ١٩٦٦.

مأطلات التاويل

عن

مؤنس الرزاز

محسن جاسم الموسوي*

يمكن لرواية سلطان النوم وزرقاء العمامة لمؤنس الرزاز (المؤسسة العربية للدراسات ١٩٩٧) أن تخاتل القارئ، وتغريه بتلبس منظورات الاحتمال والمشكلة، وهي تفعل ذلك في أكثر من مكان داخل السرد، لكنها تأتي إلى كل ما هو آتني وموجود واشكالي في الحياة العربية المعاصرة ومحيطها الدولي من خلال ما هو فردي أولاً. وإنساني ثانياً، لأن (الاحلام حق من حقوق الإنسان، لا يقل أهمية عن حقه في الخبز والهواء... والماء، ص ٦٥٥)، كما يخبرنا (سلطان النوم). ولنا بين دهشتنا بوجود كيان يتسلطن علينا بلغة كلية وبين هذه المفاهيم المثقلة بالمفارقة أن نتصور مدى السخرية المبطنة التي ينز بها نص قرر، منذ البدء، هدم الاحتمالية ومشكلة الواقع، والإتيان بالواقع نفسه بشروحه في دواخل الشخص وخارجهم في الحياة، واللغات، والأوامم والاحلام، والمعرفة والسلطة.

أخرى، ومن فعل سردي آخر، يتأسس في تخوم السخرية للمفارقة، وهي تستحث سلسلة من التغيرات والافتراقات ما بين فعل الناس والفئات والدول والانظمة وبين ما ينبغي أن يكون، بدون أن تعلن ولو مرة واحدة أنها تسعى نحو مشكلة الواقع، أو الحقيقة، فكل أمر هنا لا يعدو أن يكون سرداً، يهتز ويغايير ويتقلب كأنه على كلف عفريت، لكن (كأنه) هذه لا تتحقق في نص ما بعد - حدائي، يشاكس الاحتمالية، ويرفض المشابهة، ويحطل عن دراية وقصد عما هو استعاري، للعودة إلى كنائية ثرية، عذرية ما، تنزع فيها اللغة قشرتها الاحتمالية، وتقلها الاستعاري المستوطن، فيشر الاسرار هنا، اسم على مسمى، يقيم، ويتخاطب، ويتحرك، وينشغل، ويحضر للمقهى، ويراقب ايضاً، شأن غيره. انه بجديل الكاتب - المثقف في عهد التوتاليات المختلفة، داخل الانظمة المتباينة وعصور المعلومات، لكنه، وهو الذي تغيب عنه الدهشة اصلاً فيستجديه الناس ليكون ممكن اسرارهم ووديعة حياتهم وهاجسهم، يتداخل بسلطان النوم، مهيمن على النماطات والاحلام، وكلاهما (مساحة) من الحرية، يتفكس فيها المرء عما هو في داخله، بعيداً عن الرقابة وتساؤلات السلطات ان هذا الحضور، مجسد في السرد ويعد اكر ادانة لطفيان الماكينة

والاصوات التي تحاور القارئ وتواجهه ليست عابثة به، فهي لا تريد منه الشراكة، لكنها تملك سرها الاكبر الذي يجعل من كل هؤلاء البشر باحثين عنها، آتني اليها، واجدين فيها راحتهم المسلوبية وحققهم المستلب فسلطان النوم يأتي بهم إلى مملكته، كما هي، خارج المكان والزمان، قائمة داخل النماطات والاحلام، كما هو شأن القصر المسحور عند الحكيم وطه حسين، في تجربتهما المشتركة عن قصر يقيم في الاعالي الفنية والاقتصادي والتخوم الجمالية عندما تنقطع اللغة عن المشكلة، وهو امر سيفري كلا من المرحوم جبرا ابراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف على فعل مماثل، خلق آخر، عن عالم بلا خرائط، تنشغل فيه الاصوات بمناقشة الفنون والسرديات، ثمة عالم يقيم خارج المنظورات والابعاد الزمانية والمكانية، وهو ما يدفع الواقع، وكذلك ايدولوجيات الفئات إلى التوق اليه، ولتمكن منه او السعي نحوه، يوتوبيا ممكنة مرة، وسلطة قسرية تدعي القداسة لنفسها مرة أخرى.

لكن مؤنس الرزاز يأتي إلى معالك بلا خرائط من زاوية

* ناقد واستاذ جامعي يعمل في تونس

البهيرة راطية والتجسسية على حياة الانسان.

لكن رواية مؤنس الرزاز سلطان النوم وزرقاء اليمامة لا تتوخى اليشورية السرد، فهي لا تسقط مسميات القلم والاعتبارات والمواثيق على ناطقين باسمها، يتوزعون ما بين خير وشرير في رحلة عبور ما بين البراءة والتجسرية، والاكتشاف، والمعاناة والتحرر من الخطيئة، انها لا تنتهي عند حد، حتى عندما تخلد زرقاء اليمامة في نهاية المطاف الى محاتها، ملاذاً وحيداً يستعيد لها دفء موسيقى الطفولة: ذلك لان الجميع هنا، يحضرون بهيئات وصور واصوات اولاً، ولغات كل طرف هي التي تشكل اماناً حياة وكياناً. لكننا عندما نتحرر من غواية السرد، نرى هؤلاء جميعاً يجتمعون ثانية في تكوينات لغوية متكررة، كسلطان النوم، او بشر الاسرار، كما انهم يبطون تكوينات معاكسة من النصوص، التاريخية كزرقاء اليمامة ورومي وجوليت، او من المحكي الشعبي كعلاء الدين واه. وحتى سليمان التوحيدي، يعيدنا الى التوحيدي الغائب، طالب الغربة والغياب بعدما اعياء الحال وصعب عليه المنال وتبين له سبه البحث عن مآل واعتبار بين السلاطين والحكام، فاولو الامر لا يلقون آتانية وكيدا عن غيرهم. وما عليه الا ان يخذل الى النسيان، بطل كتيبه وحصرها اولاً. فاللغة هي التي تخرجه حضورا وتأتي به كياناً، وتقيه كائناً، وبالاتيان عليها في مدونات ينتهي التاريخ الشفهي، وتؤكد علامة الغياب شاهداً على الاجفاف الذي لا تغني كاذب اولياء الامر.

ومرة اخرى، فالاليغوريا ليست شغلها، حتى عندما تبدو شبه مدينة الضاد مشاكله لغزها: فكل موصوف هنا يتشكل من لغة الآخرين، من رومي وجوليت وزرقاء اليمامة ونور الدين وعلاء الدين... الخ، وهي لغة تتوالد فيما بينها، ساعية عبر الاستعارة، وهرمها الايديولوجي، وخطاها المتورم. وهكذا تستعد حرفية الكلمة خالية من الدلالة، فلا (جدران تقصل بين المغاهيم والكائنات). كما يقول السارد على لسان بشر الاسرار، (لا توجد حدود حقيقية)، بين (عالم الاحلام وعالم اليقظة - ١٠٩)، ولهذا هنا تقيم (مناجم الشعر) في هذه (الاعوار الصعبة على ابصارنا اثناء اليقظة)، بما يحتم ان تنفرد نهاراً هنا في سلة الغفل، وتأتي بجلبها حرية اخرى، يجسدها بشر الاسرار، كما يلي:

(اشار بشر الاسرار الى واد عريض فيه دهايلز وسرايب وقصور وموسيقى واللوان وروائح وكلمات تدور في فلك غريب. فلك تتغير العلاقات فيه بين الكلمات بسرعة عجيبة. كانها علاقات فطرية عشوائية مرتجلة - ١٠٩).

اي ان الكتابة هنا جوهر نشري، لكنها تستعيد عذريتها لتسرق تمنع القاري، فيلبسه وضعها، ويرمي معها سوية، غير

منقاد لسلطة اخرى غير غرائسية مستجدة تتأكد اختلافها في الابتداء، لتستحضر محنة الواقع والحياة عند الانتهاء، لكن هذه الاستعارة العنصرية تعني ايضاً التمدد الكلي في تسمية ما ومجاز، فيئر الاسرار، ينبغي ان يتشكل كذلك، كياناً يخلو من الدمشة فتصب فيه الاسرار من مخفف الناس الذين يتخفون عن بعضهم ويكيدون لغزهم، ويمضون شتى السكالات فرصة العمل والمال والانشغال، كله يصب هنا: انه المرغوب فيه، لكنه المكروه ايضاً، وبشائنية الانجذاب والرفض، تتحرك قوة السرد في واحدة من استراتيجيات النص المذكور العديدة: ولهذا يتحرك بشر الاسرار ما بين المقهى والشارع والدار والبار، جاذباً آخرين اليه، ومضط متابعاً المتجسسين عليه، شانه شأن السر اينما حط ورحل وتوكل. ولكن الاكتفاء بالسر محركاً لا يضمن للسرد الحركة والتوالد. ولهذا جسي بزرقاء اليمامة، فاعلماً سردياً آخر، تفوض في بواطن الناس، وتنقل افكارهم، وهكذا يستطلع مصورتها عشرات الانصوات التي تتضارب داخلها الاوه والافكار، والتي تمنح المؤلف فرصته للتعليق على ما هو دائر من ايديولوجيات وصراعات، ولوثات وهويات، مستعيداً فيها لمحات من هاجسه وافكاره التي ظهرت في رواياته الاخرى. وتلبغ السفرة المبطنة دورها في دفع القارئ بعيداً عن الهيمنة الكلية للسرد، لا تعتمد قليلاً، منتقاة اللغة المخبية في الايديولوجيات القومية، ومراة على شتى الصيغات والاكتسار عابثاً بها، عارضا لتبايناتها الشديدة مع هوم الناس ونزعاتهم وطموحاتهم.

لكن النص لا يقيم تحريره للغة ويؤكده سردياً الا بقصد استيطان بديل: فالعادة التي تفصصها زرقاء اليمامة بالنقد هي التي تسقط حضورها على السلوك، كما تسقط على اللغة، وهي البديل التراكمي للطباع والازمنة في آن واحد، كما أنها يمكن أن تتشكل في داخل بشر الاسرار نفسه، خالياً من الدمشة، لان العادة هي التي تصادر الدمشة وتجعل كل غريب وعجيب مالوفاً عابداً - ١١٢)، فيئر الاسرار هو استغلال كل العادات والطباع والازمان، متفجرة متقلبة هذه المرة، لكنها تبتني على ملأض، بصفتها امراً متكرراً وهاجساً مشهوداً، وحكاية لم تكن الاولى ولا الاخرى.

اي ان الترادف كاستراتيجية سردية اخرى يجعل لاحقا على سابق، ولكن بدون مزيد من الإشارة والتكرار، فكل تلاحق سردي يزيد في تبغير فكرة ما، لكنه لا ينبغي غلق هذه الفكرة، دام النص يشغل في اساس تفعيل طابعه التكمسية من خلال هدم التثوم التعبيرية من جانب، وتكثيف فعله السردية عبر الترادف والصق والتكرار والاقتران والجمع بين الاصوات، من جانب آخر.

فالابتداء السردية بسلطان النوم صوتا ياتي باللغة الى المناسات والاحلام، ولانه كذلك ينتهي الحظر والتحرير، فـ(لا

أقاليم محظورة على الكائنات في سلطتي، ولا مناطق منع تحول، ولا كيانات محاصرة، ولا غرف محرمة (٨)؛ وبمثل هذه القارنات يجري هدم المنحرف من جانب، كما يجري استيعام وقائع الحياة المعاصرة، ضغوطها وأملها، في ظل الاشتراكيين والراسماليين وما بينهما من كيانات متخصصة في خلق الخصوم، وتصنيفهم.

لكن هذا التجسيم لا ينتهي بمثل هذه الموصافات القرينية، فثمة فصل مضاد يغوص في أولئك القاموين لإرادته دون وعي منهم؛ إذ أن طاقة زرقاء البقطة يمكن أن تنقث، أو توهن، أو تضعف، ولهذا تفرح هدم بالأحلام، غير عارفة أنها الوجه الآخر للنامات، طاقة الحاكم وإرادته، قاومت بالحلم، بذات مجموعي المضاد بالحلم، انتقلت أحلام ثوار رومانسيين وأحلام شعراء أشياء مجانين، ثم مزجتها — ص ١٢٧) — نعم، هكذا تضعيع معارضة الحاكم، ولن تتبقي عند معارضيه أو صادى مودته غير أمزجتهم الخاصة. (علمي الخاص)، كما تسمي زرقاء اليمامة.

لكن هذا الابتداء الذي يقود إلى تدخلات الأصوات مع زرقاء اليمامة ويشير الأسرار لا يعني الانتهاء، لأن مجموع السرد يعول على (الرواية الأخرى)، فثمة صوت آخر، ملعن ومستقر، حاضر وغائب، مسمى ومجهول، وكل ذلك يبقى السرد بوجداته الكبرى متحركا في دوائر ومساومات ترفض الخفية الزمانية، أو الموضوعة المكانيّة، فلا حدود كهذه تفرض نفسها على السرد، فتمنى ما حضرت هذه ضاعت الطاقة السردية بفعلها المصوتين الذين يخرجون من (حرفية اللغة) مرة، من طاقاتها المستعارية نحو هذه السردية، أو من التاريخ ومذواته، وكذلك من المحكي، علاوة على أولئك الأتئين من الحياة، مجموعات من الأصوات التي تتسع بحضورها، الوقائع، أفكارها وسياسيا واجتماعيا، فالترديد الصعفي، وكذلك المعلومات والأصوات التي يتسلط عليها ذهن زرقاء بالتقاطات وأنبالات، بأصفاك وإحالاته، تغلظ بمضوعات اللغة وانزياحاتها، فتبدو رواية سلطان النوم مشكبة، غنية، مليئة بالسردية المنجذرة عبر المجاورات والاحالات، لكنها أيضا ملطفة كالمعارضات الأدبية والكتابية، تأخذ شيئا من نص، لتهدم، وتصل على آخر لتغني نواة المفارقة فيه؛ فأمين ميواد ألف ليلة وليلة؟ وأمين حكاية علاء الدين؟ وكيف هو أمر حكاية الملك دوبران والطبيب يونان صاحب وصفة الورقة المسومة كالشفة المدة للتعديل؛ أن هذه الحكايات وغيرها تظهر ثانية في سلطان النوم، كما تظهر حكاية زرقاء اليمامة، لكنها موجودة هذه المرة لتأكيد المفارقة: فثمة غفارت يطلبن الخروج من القمم في ألف ليلة وليلة، باحثين عن أصل ما، واضعين على أنفسهم شتى العهود ومقيمين أنفسهم في قسم ما ينفي تنفيذ عند الخروج، أي أن مفارقة القمم تحسن فضاء حرا، وحياة بديلة، وانتشارا في الأرض والماء والهواء، أما الآن، فإن سليمان التوحيدي يكشف

التباسا آخر غير ذلك الذي يدفعه إلى الغيبة والقنوط من قبل، ثمة ملل وانتظار، مستجد، ومله يومىه باليأس من هذا العالم، بعدما اشتبكك أيدي الجنة، مختلفة خارجا، ومؤلفة ضد هؤلاء الناس؛ يقول سليمان التوحيدي:

(نحن الآن في عالم ألف ليلة، ولكن بغير ذلك الحس الفذ بالدمشة، فالألمبالا حلت محلها، والعالم على كف عفريت، هل تذكرين المارد المحبوس في قعق من ألف ليلة، وكيف كان يحرق شوقا للتحرر من قعقه والخروج إلى العالم والحياة والناس، لقد صار القعق الآن هو الملاذ والمجا — ١٢٦).

ومثل هذا الرأي، الذي تعارضه زرقاء الآن، يتأكد لها في نهاية المطاف فيحارثها، هي الملاذ بعدما أكد لها الشيخ الحكيم في شبه مدينة الفساد، أن النتيجة بادية، وشبح سلطان النوم في الانتظار.

والعبث بالنصوص ومواد الذاكرة الشعبية وكذلك بالتقارير العلمية والصحفية يشكل إحدى مناكذات الوعي ما بعد الحداثي، للول المفجوع المتحرف على ما هو مغلوقة ونهائي ومدع الحق واليقين؛ وهو كذلك في رواية مؤنس الرزان سلطان النوم وزرقاء اليمامة، فهذه النصوص والمواد والأفكار تستعاد ثانية وثالثة، بمدينتها الأيديولوجية المخوفة عن ميشيل علق مرة، وتلك الآتية عن الخطاب القريني، والثالثة عن المحكي، والمقال العلمي، والشغب الاعلامي، والخطاب الماركسي والاحادي العالمي الدارج الآن، وكلها تتقابل مع أخرى، أو تتجاوز مع الذات وانفصاماتها، لتنتهي بعد سلسلة المحاكاة والمعارضة والتفكيك إلى خيبة ما، فليس هناك قدر محبب وليس هناك غير معطيات انتظار للمفجوعين لا ينجو منها حتى العلماء، بينما تطل فوهة ممدس سرحان من فوق الجميع، لترصد الإذنان في لحظة الشغب بها والانشداد إليها، أنها فوهة كاتم الصوت الذي رآه مؤنس الرزان منذ زمن في اعترافات رمزا وحقيقة، لتلقي عنده نزع الشغب المأخوذ بالفكرين والكتاب، والرغبة في أصعاعهم مرة وإلى الأبد، ليبقى سرحان وحيدا أرحم طملا متسلطا على الدنيا، وكذلك على الممالك التي تهوب منه، في سلطنة النوم، وكذلك عند قدرات الرصد الذاتية لزرقاء اليمامة وأمثالها.

وبينما يتسلط (كاتم صوت) سرحان على الجميع، لنا أن نتصور الاتساع العظيم للتوالي السياسية، أنها ليست مسورة بأسيرة، ما دامت تبتدى مسيرتها وتتهيأ بالدمار أولا، لكنها تبقى سرية كسرحان، الذي ينهمك في متابعة الخارقين، والفكرين عليهم، ساعيا إلى بلوغ أذهانهم، موزعا بين الرغبة فيهم والقصد عليهم، فتماسا كما هي عقيدة المستعمر أراه المستعمرين يقول سرحان، معلقا على الروائي ميم (الكتاب الطويل هذا يراقب زرقاء اليمامة ويصور بعنسة عينه السحرية ما يدور في ذهنها — ص ٨٠).

وقبيلها يعلن استيهاده من فعل التفكير والكتابة عند هذا الكاتب الطويل:

يا ألفلهو! بوسعي أن أضع حدا لحياتي الآن، في هذه اللحظة وبوسعي أن أضع حدا للمرأة التي يراقبها، أقصد زرقاء اليمامة، ثم وضع حد لبئر الأسرار لاحقاً هذا - ص ٨٠.

ويقول أيضاً:

ولأنني أراقب كل هؤلاء، وهم لا يعرفون أنني أراقبهم، فأنني سيد الشهد ولأنني أحمل مسدساً مرخصاً سريع الطلقات، فأنني قادر على وضع حد لحياتهم جميعاً الآن - ص ٨٠.

ويمثل هذا الانشغال بالأخريين، ومن خلال امتلاك أدوات التجسس والدمار، يؤول سرعان إلى حضور كارثي، لا يعنيه غير انهاء الآخر، تصفيته أولاً، عندما ترجح كفة القتل على الرغبة!

ولا يعني الاتيان بسرخان صوتاً مكتوماً مشحوناً بالتوترات التي تلصق عنها رغبته في إطلاق النار، وممارستها فعلياً، لعبة البدائل الوحيدة في سلطان النوم، رواية مؤسس الرزاز، إذ أن الرواية تلجأ إلى ممارسة (ما بعد حديثاً) أخرى، تلك التي لا تعطي اللغة فيها نفسها بسهولة، فكل دلالة قابلة لتوليد مستجد، ولهذا تتحقق الملاحظة التأويلية، التي تقرر اليوم بتظلمات (درديد): فكلاً انشاسات وحده سردياً إلى استنتاج، تدخلت معه المارقة، أو داهمت أخرى مضادة؛ وكلما تبذرت رغبة ظهر لها أكثر من نقيض، فكل رغبة تعني احتواء أتانيتها ما هيمنة من نوع معين. وحتى العشق الذي تشدد إليه جوليت ليس بهذه البراءة، ورومي قد يعجب بريشار، كما أن سليمان التوحيدي قد يطل على خطاب قاطع ماسك عندما تدخل ضده قوى أخرى تعريه أو تسخر من شرفه الشخصي. وقد تستثمر السردية فضل الأيديولوجيات، لكنها تأتي أيضاً بهذه حلماً ومناماً، بغيبابها تنهضي متفلسفات الإنسان، ويحل بديلها أي الغلق والكبت والتحرير، ثم حاجة بشرية، ثم مسمى نبيل، يتشوه نعم، لكنه الوجه الأجل في الحياة.

وكما جاء في مذكرات ديناصور، فإن الأيديولوجية قد تتبدل وتعود، وتفتقر عما هو معاصر، وقد يؤول حضورها إلى طوق وسجن عند المحترفين، لكن نشأتها حلماً تضع حياة البشر في طريق الأمل والعاطفة والشوق إلى ما هو أوت.

لكن الملاحظة التأويلية التي تتشكل منها الرواية في بعدها (ما بعد الحديث) لا تلقى بالنص في مجال كفر، غير مأهول، أو عدسي. فالأحالات على شتى الكتابات، ويضمنها كتابة كافكا مثلاً، تستدرج القراءات والمسوعات والوقائع إلى خطر يرفض الخطاب للشور أن يستوعبه، رغم تحدي اشارات التنبيه وأجراس الانذار منذ أن استيقظ علاء الدين من (فوطييعية)

الامتياز، ليرى الحقيقة، غيباً ورماً وهبة عجاج تنلونها أخريات، وكما جرى تقميل اللغة من قبل، فإن سواد العيون عند علاء الدين، هيمنة أكثر تعاطفياً مجازاً، تؤول عند العلاء، إلى قرينة ثابتة يحققها الكاتب عبر العودة إلى نصوص الف ليلة وليلة، هبة من العنصر الخارق واستجابة لطلب الام، أما التحور من القرينة فيعيد علاء الدين خالياً من التورم، قادراً على الرؤية العادية، متحرراً من كيد خطاب العظمة، واثناً للخطر، فثمة عاصفة قائمة!

وبكلمة أخرى فإن الرواية لا تريد أن تضع نفسها في (الغوربا) ما، تقيم بموجبها جسراً سردياً موصلاً للحدثات وتتأججها: فعاصفة الصحراء حقيقة قائمة في السرد، لكن الكاتب ليس معنياً بمتابعة وضعها ومآلها، أنه معني أكثر بتلخيص ذلك الاستخفاف بما يجري، وذلك العناد لسرورية القدر الخطر. ولهذا لا يتمكن من الرؤية إلا من له دربة ما، امتياز خارج على هؤلاء الناس المضطربين داخل الخطاب المتورم، كما يجري لرزاق مرة: بينما لا يرى العجاج ويصبره غير علاء الدين بعدما تحور من (عجائبية) الغرور فيه، أن التحور يعني الخلاص من عمته التورم التي يأتي بها خطاب مشحون بالمجاز والاستعارة بديلين الواقع، يران على رؤيته على أنها البصرة! أنها حال شبه مدينة الضماد، تلك التي يصفها رشاد في النتيجة أنها (مثل كل المدن المتخلفة غير مبنية على أركان وثيقة، ولا دعائم صمكة، ولهذا تتداعى وتصدع عند أول هجمة من خصم سواء أكان الخصم الطبيعي أم الغرب المتحضر - ص ١٩٠). وبذل أن يتحول أمر عاصفة الصحراء ومثيلاتها التصحرية إلى تقريرية سياسية، ثم ما يحيل على تذرية ما، فكرية أو انثروبولوجية، تنتقل فيها الذرات الرملية إلى الداخل المدني، وتلأ خلالها كل شيء، بديلاً للماء في الصنابير والحفريات والأنابيب، والغرف، بينما تستغل المشاهدة والتصوير فيما يشبه تمثيلية أو فيلماً سينمائياً، يظلون مما هو إنساني، كأنهم يقصدان هذا التقرير، عرضاً ذا بعد واحد، يصبره المشاهد مفرغاً من التساؤل والاستفسار، ومن ثم عاجزاً عن الاعتراض؛ يقول العلامة:

لفت انتباهي أن عاصفة العجاج كانت تهدف إلى ترويعنا، نحن المشاهدين، لا إلى التحطيم الحقيقي أو التدمير الواقعي، فقدرت أن الأمر كله ليس سوى خدعة سينمائية - ص ٦٥.

لكنه سرعان ما يتبين (إن قبيلة الرمال لم تكن ودية تماماً) وكأنها عاصلة من الجوش التي خرجت لتوها من قديم الكبت للزمن، فاندفعت نحو حقائق الرغائب الفاتنة، تنهب، وتسبي، وتصلب، وتلاعب بكل كائن حي أو جماد أو ثبات، ص ٦٤.

ولربما يبدو خيط الرمال متسللاً متراكماً، فاصلاً، ما بين الحقيقة والتمثيل، الواقع والادعاء، تركيباً مجازياً لموزائكية النص، اتجماعه وتآلفه، من كل مكان وزمان؛ لكن هذا الخيط

يحيل على ما هو آني وقائم في ذاكرة القراء، ولهذا يتشكل مجازاً قويا يمنح الرواية مبرر حضورها أيضاً خارج امتيازها الفني. دون أن يعني ذلك تسليهما بيقين ما، يدعيه أي طرف من الأطراف الواقعة تحت هذا الطغيان الجديد.

ولعل حضور الروائي في هذا النص هو الذي يزيد في غنى الرواية، ومماثلتها ما بعد الحداثيّة: فالاحالة الذاتية قائمة هنا، والمؤلف يعلن على لسان الآخرين أنه بلغ حالة من الضجر، (فرضي) كان يملكني (٤٧)، بعدما كثرت المادة الصحفية، وتأكدت أحوال اجتماعية فاجعة تعيد نفسها باستمرار. (تناكل الهواء منذ ولدا - ٤٨)، كما ينقل عن مقال لزميل ساخر، وفي المقهى، ما بين روايتي بانتظار الدمشقي (وبشر الاسرار) تبتدئ الرواية بانشداد الروائي المستجد إلى من يقوده إلى (عالم الضاد)، فيكون أثر ذلك شوقاً بمادة تثير عنده الرغبة والفضول:

عثرت على أمضغ الفضول، بعد أن كان يملكني الضجر، واكتشفت أن خواتمي امتلا بعد لقائي بشر الاسرار بعصر الدمشقي، وأن خيالي الذي جف ونضب اكتنز بفاسبات الاثارة، وخيالي الذي بدا يلفغ منذ اعوام ويتأهب ويكاد ينأم، قد اخذته رعدة الذبول - ص ٥٤.

وليس صعباً تبين بدء الروي، ليس من خلال الفضول والرغبة في السرر فحسب، وإنما من خلال البحث الجهد للتعليق خروجاً على النوم، أي أن الماطلة المردية تبتدئ هنا ما بين التسليم للنوم، والاحلام والنامات، وما بين الفعل الواعي البقظ الذي يستدعي التدقيق والمراجعة والاجتهاد والرؤية والتساؤل وحد اليقين والعادة. ولهذا يتحقق الابتداء بمثل هذه البقظة لكنها البقظة التي لا يسع الروائي عرضها بيقين بديل أو يتأكد وثوقي صامراً، ولهذا جرى تحريف التجريدات، كالدهشة والخيال والاثارة والخيال، بما هو مادي، وحققها بما هو استمراري، لتتأكد في داخلها سريرة خفيفة عندها المفارقة والتعريق.

لكن الروائي لا يستبدل كسعي وإرادة بشر الاسرار وحده، فتسلط على زرقاء اليمامة يتبع التنقل بين الأصوات المختلفة، ص ٨٠، إذ كما ينقل سرحان، فإن (الكاتب الطويل) هذا يراقب زرقاء اليمامة ويصور بعدسة عينه المسرية ما يدور في ذهنها، وما يدور في ذهنها هو عملية سطو، نعم، سطو، كل خصوصيات الآخرين، لأنها تراقب ما يدور في رؤوس الناس ونفوسهم، لكنها لا تعلم أن الكاتب يراقبها ويستغلها ويوظف ما تراه وما تسميه بقدراتها الخارقة - ص ٨٠.

وليس صعباً الاستناد إلى مجمل نظريات يونج، وبعده لاكان، في ظهور الشبيه، أو الآخر، في الشخصية الواحدة، فالكاتب يضط على ذلك الآخر الذي يريد إجهاض ما عنده، إنه الشبيه - الخصم، الذي يفرط غريماً متحمياً أيضاً، ساخرًا من ذاته،

ليطبق في لحظة ما مع القوة الأخرى الحاقدة على الكتابة والابتكار. لكنه في لحظة الأولى، وليد شبيه، وخصم وغريم متحمل، يرى الفعل الإبداعي جميعاً، وتلقياً من هنا وهناك، في (معصرة الخلية)، وصوته حتى هذه اللحظة هو صوت الآخر الذي يقبع في أعماق الذات ساخرًا ومستاءً:

إن سرحان يعرف كيف يؤلف هذا الكاتب الذي يجلس هناك روايته، إن ذلك الكاتب يعمل أربعة شوارع وثلاثة أماكن من عمان، مقهى، ومكتبة، ودارة حكومية، ثم ينقل من بيروت زماناً وحرباً وغائبين وشارعين، ثم يقتلع عناصر حكاية من ألف ليلة وليلة، ويطنها بجحر رحي الأخيلة... ص ٧٩.

أي إن سرحان المستاء المناكد هو الكاتب في العمق الملول والانطوائي والمنزعج، لكنه الراضب والمطلع أيضاً الذي يقدم للقارئ فكرة أولية مشوشة عن المادة الروائية: أما عجزه عن تأويل اجتماع هذه المادة فهو الذي يبقيه صوتاً مقطوعاً وحائفاً، ينظر بتأفف للكاتب الذي يتجاوز مرحلة الابتداء تلك، وانفراط الذات ليس جديداً، لكن حضور الأنا - الخصم يؤول في الرواية إلى تجميع لكل ما هو وثوقي ويقيني شارك في تكوين النشأة الأولى للكاتب، ولأنه كذلك تشكل منه أيضاً قاعدة الخطاب المتورم، واصحابها العتاة الذين ينطلق منهم كاتم الصوت ويلوذ بهم الدينامصور أمام الهمم الذي تجهير الكتابة لكل ما أسدوه كيانه ثابتاً ويقيناً لا رجعة عنه، وقداصة تمتلك الحقيقة لوحدها، إن مؤسس الرزان يصيل على نقطة الابتداء، والفتحة المنقوصة، والرؤية الاحادية، فيقبلها باوجاعها، بمبعض مستجد باستمرار ليعول دون إبدالها بيقين متجبر آخر، مضاعف إلى اسم نضداناً لا استيعاب أوسع لحياة أكثر احكاماً وتناقضاً مما يجري الظن فيه والتواؤم بشأنه، فالقوة عند البداية سرحانية لا يتأتى منه غير البطش أو تعطيل الابتكار والتجديد، إنه الالتفاف على ديناصورية ما تصمي الخلف الذي يجد عند اليقين ثباته واستجماعه للمسطة، ليكون منفصلاً من تلك القداصة المسطحة على الذات مضاداً لما هو مغاير ومختلف: ولا غرو أن تغطي ذات الكاتب تشتمت اليقين، باتجاه ابدال مستمر ومماطة تأويلية، تبصر للمساعي المختلفة، ببقطة تتعاكس عن عمد مع سلطان النوم، حتى وإن اغذت عنه الاحلام والنامات نحو المزيد من الانبعاث والتجديد، خروجاً على الركود والقتاس للمعرفة وهبما لكل ما يدعي اليقين والثوقية، إن التحلي عن (سرحان) هو دخل عن تشتمت وثوقية، ولفكر يقيني عفا عليه الزمن، ولانها كذلك لا بد من انكشاف متصل للرؤية يعول دون التبلد والانتباس، ولربما يبقى (سرحان) كأصحاب العاصفة، طرفين مناكين للانسان، إلا ان البقظة أزاء الخطر هي الخطوة الأولى في اتجاه آخر يرسى حبا مغايراً للحياة.

يحظى تفسير هيدغر لهولدرلين بأهمية كانت كافية لكتابة دراستين بحجم لا بأس به^(١). وبسبب التأثير الخارق للشاعرح ، تماما مقلما بسبب الصعوبة الاستثنائية للشاعر المشرح، تطرح هذه القراءات مشكلات متعددة. إذ لابد أن يسأل المرء عن مساهمة هيدغر في مجموع الدراسات عن هولدرلين، ولابد أن يسأل أيضا ما مكانة هذه التفسيرات في مشروع هيدغر الفلسفي، وإلى أي حد أثمرت في تطوره، وأخيرا يستدعي المنهج التفسيري عند هيدغر نفسه الاهتمام.

بول دي مان

تفسير هيدغر لهولدرلين

ترجمة: سعيد الغانمي *

ترتبط الاسئلة الثلاثة ببعضها، لكن لا ريب أن السؤال الثالث هو الرابط بين السؤالين الأولين. ويصدر منهج هيدغر التفسيري صدورا مباشرا عن مقدمات فلسفته، ولا يمكن فصله عنها. حتى أن المرء هنا لا يستطيع الحديث عن «منهج» بالمعنى الشكلي للكلمة، بل بالاحرى عن فكرة هيدغر في علاقة الفلاسفة بالشعر، وأن قيمة مساهمته في الدراسات عن هولدرلين تتحدد بسلامة هذه الفكرة، التي هي فكرة وجودية (انطولوجية)، على وجه التحديد، وليست بالجماليات. فدراسة المنهج ، إذن ، مدخل ضروري للسؤالين الآخرين، إذ يتجاوز مداهما قدرة مقالة واحدة.

ولكي نفهم طريقة تلقي دارسي الادب لمقالات هيدغر، لابد أن نضع في حسياننا الظروف الخاصة التي أحاطت بنشر أعمال هولدرلين وتحفيظها، فلقد تنوَسَ تماما طوال القرن التاسع عشر (ربما ببعض الاستثناءات التي من بينها نيتشه) تجديد الاهتمام بها الذي حصل في أواخر القرن، ولعب فيه لدلتي الدور القائد. ثم تم إيقاف هذا الانتباه دفعة واحدة، فلم يستغرق اكتشاف هذا العمل الخارق، الذي حصل بين عامي ١٨٠٠ و١٨٠٢، وبقي غير منشور في الأغلب وقتا طويلا. فتولى فريدريش فون هيلنغراث أعداد الطبعة النقدية الأولى، التي أكملها بعد وفاته في سنة ١٩٠٦ سياس وفون بيغنوت، وظلت موقفة، وقتا طويلا، وهي الطبعة التي يستخدمها هيدغر في شروحه.

والتأثير الكبير الذي مارسه هولدرلين بعد هذه الكشف، في ألمانيا أولا، ثم في فرنسا وبريطانيا أمر معروف، بحيث لا يؤخذ اليوم بوصفه أهم علم من أعلام الرومانسية الألمانية فقط، بل أيضا بوصفه واحدا من أعظم شعراء الغرب، بل لعله الشاعر الذي يقترب تفكيره من مومنا بحيث تتخذ رؤيته شكل هاجس نذير، ولهيدغر الحق في أن يطبق على هذا الشاعر نفسه بيته الشعري الغامض، وربما المنحول:

لملك أوديب عين واحدة لعلها أدمى

لكننا يبعيدون عن معرفة هذا الشاعر الكبير، لانه يمثل العائق الأكبر دون الدقة والوضوح قبل أي شيء. وغزارة الصور وجمالها، وثره القوالب وتنوعها أمر يفتننا، غير أن هذا الانبهار مصحوب بفكرة وتعبير هما دائما في سبيل البحث عن غاية الدقة ونهاية التدقيق. ومن خلال المحو والمسودات وإعادة كتابة الشذرات، يبحث هولدرلين عن تعبير أصفى من سواء وأصوب.

ربما كان الاعتماد على نصوصه المبكرة أكثر أهمية بكثير من سواء. ولكن سرعان ما ظهر قصور طبعة هيلنغراث. وقد عمقت الكشف الجديدة والمعرفة الأكثر اتساعا بأعماله، الحاجة إلى طبعة نقدية جديدة. وهذه مهمة توشك أن تكتمل الآن: فيوتيجو من فريدريك بييسن نشرت ثلاثة أجزاء جديدة مما يسمى بطبعة شوتجارت الكبرى، كلها معني بشعره ورسائله وترجماته، وتعد أحد الانجازات الكبرى للتكنولوجيا الطبعية الحديثة. فاستنادا إلى أكثر المناهج شيانا (الدراسة المفصلة للمصادر والمراجع السريية والتاريخية، والمراجع الداخلية المقارنة، والتفسيرات النحوية، ودراسة القوالب الشكلية... الخ) ، كما

* كاتب وناقد من العراق.

السعد الشامي - صفر، يوليو ١٩٩٨، نهج

استنادا الى بعض الاجراءات التقنية الحديثة (دراسة نوع الورق والكتابة، بمعونة رقائط لصور مكبرة للمخطوطات) انتج بيسنر الطبعة النقدية الفريدة، وهي في حالة هولدرلين شيء ضروري وصعب التحقيق في الوقت نفسه.

يلج الناشر على موضوعيته، فلم يكن ليحفل بكتابة مقدمة، وتعليقاته ذات طبيعة معلوماتية خالصة، لأن المقصود من عمله يقتصر على توفير مادة لتأويل قادم على أساس وطيء. ومنافع هذا الزهد واضحة، غير أن لهذه المنافع ثمنها، فالنواضع الفيلولوجي الحصيف، الذي يحظر التأويل على نفسه، ما لم تقف الابعاد الموضوعية للعمل على أساس وطيء، يضطر الى مفارقة عدد من القضايا دون أن تهل، ومن بينها بعض القضايا التي تتعلق بمستوى توطيد النص. وفي حالة هولدرلين، يتسع هامش الاتحد بصورة خاصة، لأن الوضع المادي للمخطوطات كثيرا ما يكون بحيث يستحيل الاختيار بين قراءتين ممكنتين، في المواطن التي يكون فيها التوضيح أكثر ضرورة. ويجد المحقق نفسه ملزما بالاعتماد على المبدأ الذي يتبعه: لغني النتيجة تحاول الفيلولوجيا العملية العثور على معايير موضوعية وكمية، في حين يحكم هيدغر باسم المنطق الداخلي لشرحه.

واليك مثال من بين أمثلة كثيرة، يستشهد «بيدا أليمان» بحالة البيت (٢٩) في ترنيمة «Wie wenn am Feiertage»، الذي يقرأه بيسنر:

Wenn es [das Lied] der Sonne des Tags und warmer
Erde/ Entwacht
[حين تطلع الاغنية من شمس النهار والارض
الداغة...]

لكن يبدو أن هولدرلين كتب كلمة entwacht (يروقظ)، بدلا من Entwacht (يطلع)، الامر الذي يفيضي الى معنى مختلف، لكنه يتفق تماما مع تأويل هيدغر العام لهذه القصيدة. وخلافا لكل من هيلنغرات وبيسنر، يحتفظ هيدغر بقراءة entwacht (يروقظ)، بينما يشير بيسنر الى سبعة أمثلة أخرى في أعمال هولدرلين الكاملة، كتب فيها هولدرلين كلمة entwacht بدلا من ent wächst، ومن خلال هذا الدليل الكمي يحكم لصالح كلمة entwacht. ومن الواضح ان الحكم القلبي بين هذين المعيارين أمر صعب. وللتنجيم الكمي بعض الترجيح الايجابي لصالحه، غير ان اختياره النهائي يظل، بالرغم من ذلك، اعتباطيا. إذ ليس من المحصل ان يكون هولدرلين قد اختار مفرداته على أساس توزيع احصائي. وتعرف الفيلولوجيا هذا جيدا، وتقدم بطريقة نزيهة معقولة: لغني ملاحظة هامشية يصرف المحقق الانتباه الى المشكلة ويبقى السؤال مفتوحا. لكن ما لا ينكر ان المفسر حق له، بل يجب عليه، اذا كان قادرا على تقديم تأويل مسؤول ومتماكس، ان يحكم استنادا الى ما يستطيعه من تأويل. وهذا في آخر الامر، هو أحد أهداف التفسير كله. ويتوقف كل شيء، اذن، على القيمة الفعلية للتأويل.

لكن المسألة ليست بهذه البساطة، ما دام تأويل هيدغر قائما على فكرة ان ما هو شعري يريد ان يؤكد الاستحالة الجوهرية في تطبيق خطاب موضوعي على عمل فني. فهايدغر يقلص دور الفيلولوجيا الى مرتبة ثانوية، بالرغم من انه لا يتردد في الانام بها كلها دعت الحاجة وهو يعطى انه حر من الالتزامات التي فرضتها على نفسه. وقد وجد ان هذا العنف فظيع، وهو كذلك حقا، ولكن يجب ان يكون معلوما انه مستند من مفهوم هيدغر عن الشعري، الذي يزعم انه استخلصه من فكر هولدرلين. والقبول بهذه الشبهة يعني القبول بنتائجها، وخلافا لـ «أليمان» يدبر غم، لا يستطيع المراء ان يتابع هيدغر في أقواله الفلسفية، ثم يتصل منه باسم منهجية تزعم هذه الاقوال انها تتعالى عليها. ولا قيمة للاعتراضات الفيلولوجية الصارمة التي تثيرها ضده، اذ من الواضح عزم هيدغر على مخالفة القوانين الراسخة للدراسة الادبية. فهو يستند الى نص لا بد انه يعرف عدم موثوقيته، ويخروط في تحليل مفصل له، محيلا الى تصويبات دون ان تهل، وملاحظات هامشية، وما شابه، دون ان يتحقق من شروط الضبط، او في الاقل، دون ان يقوم بها على الوجه الكامل، وهو يخلق على القصائد، كلا بمعزل عن الاخرى، ويعقد الماثلات بينها استنادا الى المروحة الخاصة فقط، وحين لا تنسجم فقرة ما مع تأويله - وسنرى مثلا على هذه - يكتفي بطرحها جانبا. وهو يتجاهل السياق، ويعزل الابيات او الكلمات بعضها لكي يضفي عليها قيمة مطلقة، دون اعتبار لوظيفتها المخصوصة في القصيدة التي يقطعها منها، ويقوم دراسة كاملة عميقة عن كون الانسان يسكن شعريا على أساس نص، ربما كان منحولا، ضمه بيسنر تحت عنوان (نسبة ملتزمة). وفي هذه الدراسة نفسها يقتبس، دون شعور بالذنب، وعلى نحو مماثل للاعمال الاخرى، قصيدة عن جنون هولدرلين، قصيدة وقعتها هولدرلين وأرخها: «المخلص لك بتواضع، سكارادانييل ٢٤ / ايار / ١٧٤٨».

ويتجاهل تماما كل القضايا المتعلقة بالنقدية الشعرية، التي كان هولدرلين بالتأكيد يحيطها بعامية بالغه، اذ لا يمكن تفسير عدد من مواطن الشذوذ والغموض في هذه القصائد دون الإشارة إليها. ويمكن للمرء ان يضيء في ابعاض غرور هيدغر لقواعد التحليل النصي الاولى. مع ذلك ليست هذه الغرور اعتباطية لغيا للضبط، بل انها تستند الى شعرية تسمح بالاعتباطية، بل تستدعيها، ومن اللازم علينا، ان نعلن هذه الشعرية بايجاز.

هولدرلين، عند هيدغر، هو أعظم الشعراء (شاعر الشعراء) لانه يبين ماهية Wesen البشر. وتكمن ماهية البشر في تبيان الباروزيا، او الحضور للوجود، وبهذا يختلف هولدرلين عن الميتافيزيقيين الذين يرفضهم هيدغر، اذ انهم مخطئون جميعا، الى حد ما في الاقل، وهولدرلين هو الوحيد الذي يستشهد به هيدغر كما يستشهد المؤمن بضموم الكتاب المقدس، فليست المسألة

يبين شرح مرثية Heimkunft الطبيعية الغامضة للوجود التي يجب ان تنصرف فيها الاضطراب الخاص، والطبيعة الانجذابية للأدب Dasein في الوجود والزمان. وبين شرح ترثية wie wenn am Feiertage... التي انتزعنا منها الآيات السابقة، المصير النهائي عن الانكشاف: النهاية الوشيك لليل الخطأ عن طريق عودة دورية لأشراق الحقيقة الأصلية، تلك الانجذاب الزمني الذي يستأنف انفتاحه على مستقبل تاريخي يلهم على شكل أخرى، وموامة قريبة بين المصير والوجود. أو بعبارة مختلفة نوعاً ما، تنشر بما تستصير إليه طريقة هيدغر فيما بعده، بعيد شرح Andenken صياغة التعليلين السابقين ويجمع بينهما في البيت الأخير:

Was bleibt aber stiften die Dichter [لكن ما يبقى يؤسس الشعراء]

الذي يرى هايدغر انه يعني: ان الشاعر يؤسس الحضور المباشر للوجود بتسميته.

في البداية يظهر هنا سؤال واحد: لماذا يحتاج هيدغر للإشارة الى هولدرلين؟ قيل وتكرر القول ان هذه الشروح ليست سوى صياغة لغيره الخاص تستخدم هولدرلين ذريعة لها، أو مجرد مرجع مهيب يضفي على ما يليه مزيداً من الموثوقية. غير ان هيدغر هو المفكر الذي يستغني عن كل مراجع الموثوقية المتاحة (بطريقة غامضة دون شك، يتكلم غير مثال عليها بمعالجته كائناً وهينغل) فلماذا يستقي هولدرلين على وجه التصديق؟ لا ان هولدرلين شاعر، لاننا نعرف من دراسته عن «دولة» ان الشعراء ليسوا اقل عرضة «للخطأ» من الميتافيزيقيين. ووفقاً لانتهاك «أيليس بديريغ»، يساوي هيدغر بين سلاك المراثي وزرادشت نيتشه. مع ذلك، يظل «دولة» الشاعر الاقرب الى هيدغر، ان يشارك معه في همومه. ويضطلع هذا الشذوذ في طريق تفسير ما.

حين يقرأ المرء آخر شرح على هولدرلين: «يسكن الانسان شعرياً، يفهم لماذا يحتاج هيدغر الى شاعره، الى من يمكنه ان يقول عنه ان سمي الحضور المباشر للوجود. الشاهد هو حل هيدغر للمعضلة التي عذبت الشعراء والمفكرين والمتصوفة: كيف نمون لحظة الحقيقة ونحفظها؟ في رأي هايدغر، لقد نسي جميع الميتافيزيقيين الغربيين من اناكسندر الى نيتشه، الحقيقة بنسيان الوجود. ولا يزيد العروف عن الفلسفات الشرقية عما قاله هولدرلين في القصيدة الغامضة Der Ister» كيف يتأتى لنا تعزيز استذكار الوجود الحقيقي بحيث نعرش على طريق عودتنا له؟ لا بد ان تكون هذه اللقطة، هذه Funda في مكان ما، واننا لم نكتشف عن نفسها، فكيف سنستطيع الحديث عن حضورها؟ لكن ها هو من يقول لنا انه رأها - وهو هولدرلين - ومن يستطيع فضلاً عن ذلك الحديث عنها، وتسميتها، ووصلها، فلقد زار «الوجود» وأخبره «الوجود» بأشياء حفظها عنه، وها

مجرد نقد بالمعنى الاستعماري للكلمة، فكل مفكر كبير، شأنه شأن هولدرلين، مخدوظ في الباروزيا. لأن ماهية الباروزيا ألا يقاتل منها أحد. لكن هناك اختلافاً جوهرياً بينهما، فحين يبين هولدرلين حضور الوجود، وتكون كلمة الوجود حاضرة لديه، وهو يعرف ان هذه هي الحالة. يبين الميتافيزيقيون، من ناحية أخرى، رغبتهم بحضور الوجود، ولكن ما دامت ماهية الوجود ان يكشف عن نفسه باختلافه فيما ليس هو، فهم لا يستطيعون تسميته أبداً. انهم مخدوعون بحيلة الوجود، وهم أغرار يرغم ادعائهم الاغراط في العلم، لأن ما يسمونه ماهية، ليس سوى الوجود المتشكر، وما يرفضونه بوصفه نقياً للماهية، هو في واقع الامر، الوجه الحقيقي للوجود نفسه. وهم يقولون الحقيقة، ولكن دون ان يعرفوها. وهذه الحقيقة واضحة فقط للميتا - ميتافيزيقي، أو ما وراء - وراء الطبيعي (هيدغر) الذي يجد نفسه في موقع قريب من «الفيلسوف» الذي يمتلك أصلاً «الروح المطلقة» (في ظاهرة انيات الروح لهيغل)، فكما نلح هينغل الى حركة الوعي وتكون من شجب اليقين الساذج بالوعي الطبيعي باسم الحقيقة المطلقة للوعي بالذات، نلح هيدغر الى حركة الوجود، وتكون من كشف النقاب عن ارادة حضور الوجود، كما يظهر نفسه في الكينونة، باسم باروزيا الوجود. وتتضح هذه الفكرة اتضاحاً كاملاً، وتتطور بصورة عامة في الضميمة التي اضافها الى مقاله «ما الميتافيزيقا؟»، حيث يقول ان ما تتصوره الميتافيزيقا لا - وجوداً هو في واقع الامر، وجود متسي.

من ناحية أخرى يعرف هولدرلين حركة الوجود هذه. ويصلها في مرثية Heimkunft، ولا سيما في فقرتين منها: [ما Was du suchest, es ist nahe begegnet dir schon تبحث عن قريب، مائل أمامك]

وهو بيت يبين الباروزيا والضرورة المتناقضة في وجوب البحث عما يقدم نفسه مباشرة. ويكتمل هذا البيت ويلهم بما يأتي: Aber das Beste, der Fund, die unter des heiligen Friedens Bogen liegt, er ist Jungen um Alten gespart ان الأجدى، عن اللقطة، التي تكمن تحت قوس السلام المقدس محفولة للصغار والكبار].

اذا قرأنا هذا البيت على طريقة هيدغر، فانه يبين ان حركة الوجود خفية متقلبة. والشاعر الذي شهدا وتصورها، شهدا وتصورها أكثر من الميتافيزيقي، لانه شهد الوجود كما هو في حقيقته، انه يجد نفسه في الحضور المطلق للوجود، وقد صكك الصاعقة الهيرموقراطية لسلطوع الحقيقة، ولذلك ان يسمى كون الوجود يقدم نفسه للميتافيزيقي قناعاً خادماً، بل يراه الوجه الحقيقي له:

Jetzt aber lagst ich harrt und sah es kommen Und was ich sah, des Heilige sei mein Wort. [لكن ما هو النهار ينبثق: لقد انتظرت رايته قادمًا وما رايته، ليكن المقدس كلمتي.]

يخفي نفسه وراء منزع الميتافيزيقا التقليدية في الإعلان عن نفسه جهرا وما دام الوجود قد أسس نفسه في اللغة في عمل الشاعر (هولدرلين)، فاننا نعد أنفسنا، بتفكير هذا العمل، للمعيش في حضور الوجود والسكنى شعريا على الأرض.

حاجة هيدغر الى شاهد، إذن «أمر قابل للفهم. لكن لماذا ينبغي أن يكون هولدرلين؟ لا ريب أن هناك أساليب ثانوية ذات طبيعة عاطفية وقومية لإيلائه الأفضلية، فقد تم تدبر شروح هيدغر مباشرة قبل الحرب العالمية الثانية، وفي أثنائها، وهي ترتبط ارتباطا مباشرا بتأمل مكروب في الصير التاريخي لألمانيا، وهو تأمل يجد له صدى في قصائد هولدرلين «القومية»، لكن هذه قضية تتأى بنا عن موضوعنا الأساسي، وهناك سبب آخر أعصق بكثير يبرر هذا الاختيار: وهو أن هولدرلين يقول النقيض تماما لما يجعله هيدغر يقول. وهذا التأكيد متناقض ظاهريا وحسب، فعمل هذا المستوى من الفكر يصعب التمييز بين قضية معينة، وما يشكل نقيضها. وفي واقع الأمر، أن تذكر النقيض يعني أن نتحدث عن الشيء نفسه، وأن يكن بمعنى منطقي. وأن من أكبر الإنجازات، أن حوار من هذا النوع، أن يتفق المتحاوران على الحديث عن الشيء نفسه. حقا يمكن القول أن هيدغر وهولدرلين يتحدثان عن الشيء نفسه، معهما عاب المرء على شروح هيدغر، تظل أهميتها في كونها أبرزت لبس مفهوم هولدرلين، وهي بهذا تتخطى الدراسات الأخرى. برغم ذلك، فانها تقلب فكره وتكسره.

يتطلب بيان هذه القضية دراسة مستفيضة لعمل هولدرلين. ولابد أن نكتفي بإيجاز بعض العناصر في هذا البيان، اعتمادا في الأساس على الشرح الرئيسي، أنني شرح ترمية... *Wie semm am Feiertage*. وقبل أن نشرع بهذا، لابد أن نؤكد على أهمية هذا السؤال في عموم فلسفة هيدغر، مع هولدرلين، لا يستطيع هيدغر اللجوء الى الغموض الذي يشكل عماد مساهمته الإيجابية وإستراتيجيته الدفاعية معا: فهو لا يستطيع أن يقول، كما يقول الميتافيزيقيون، أنهم يعطون عن الحقيقي والزائف، وأنهم تزداد عظمتهم كلما أمعنوا في الخطأ، وأنهم كلما زاد قربهم عن «الوجود»، زاد هوسهم بمرحكه الاستغرافية. فلكي يتحقق وعد انطولوجيا هيدغر، يجب أن يكون هولدرلين ليكارسو العائد من طيراته، أي يجب أن يبين بيانا مباشرا وإيجابيا حضور الوجود، وأمكان حفظه في الزمان أيضا. لقد أسند هيدغر منهجه كاملا الى إمكان هذه التجربة وربما نسر هذا سبب شعوره، مدعنا لتكثيف قد لا يكون شعوريا، بال حاجة الى الاعتماد على العمل الذي يصرح بأنه هو هذه التجربة المتطرية، هي، من بين كل التجارب الأخرى، مضطربة على الإنسان بالكامل.

هذه الترمية المتقوصة وغير المعنونة التي تبدأ بالبيت:
Wie wenn am Feiertage das Feld zu asehen...

[كما لو في يوم عيد، ترى حقله] (١٨٠٠) هي واحدة من أشهر قصائد هولدرلين، لقد أثرت بعق في شعراء من طراز شتيفان غيورغي، وركله على التصوص، لأنها تهتم بالتوتر الذي يولد منه الفعل الشعري، وهي تعبر عن ماهيتها أكثر من أية قصيدة.

هو يعيدها على مسمع الملأ، وهيدغر، فيما يتعلق به شخصيا، غير متأكد بما يكفي أنه شهد «الوجود» وهو يعرف على أية حال، أنه ليس لديه ما يقوله عنه سوى أنه يخفي نفسه. لكنه لا يريد التوقف عن الخطاب، ما دام قصده أن يستجمع «الوجود» ويؤسسه بواسطة اللغة. وهو يريد أن يظل مفكرا، لا أن يتحول الى متصوف. يجب أن تظل تجربة الوجود تجربة ممكنة للقول.

وفي الحقيقة، فإن ما يحفظ ويصان، يوجد في اللغة، إذن لا بد من وجود شخص ما لا غبار على نقائه، يمكنه أن يقول أنه سافر، في هذه السكة، وشهد مضى الاشرار، يكفي شخص واحد، واحد لا بد من وجوده، هنا تكون الحقيقة، لكن هي حضور الحاضر، قد دخلت في صلب اللغة. فاللغة - أي لغة هولدرلين - هي الحضور المباشر للوجود، مثل هيدغر.. هي أن تحفظ هذه اللغة ونصون «الوجود».

حفظ الوجود وصونه هو الشرح، هو التفكير بهولدرلين، هذا هو المنهج. يعرف هولدرلين الوجود معرفة مباشرة، ويقول: قولا مباشرا، ولا يتنفس الاشرار سوى الانصات، العمل هناك وهو نفسه باروزيا، فالوجود يتحدث بلسان هولدرلين، كما تحدث الاله على لسان الراشي كلكاش في الألياذة، حفظ العمل يعني أن ننسب اليه، وحسب، بكتي ما لا وسعنا من اتفعل! عارلني أنه حقيقي على نحو مطلق وفريد، يستعبر هيدغر صورة شعرية من هولدرلين ليقارن العمل بجرس يجعله الفشار يرن (كلمة الشرح والتأويل في الألمانية *Erklärung* تنطوي على الفعل *heulen*، يئن، يدوي، يهطل)، وهو يجعلنا نصفسي لما تشبث بذاته كليا، كأنما يسقط البرد على جرس، ليست الحقيقة، إذن، أن تلم حربية ما بحرية أخرى ملها، تحاول أن تجد منفيها لها الى الحقيقة، فلنك تأول ونقد، يصح فيه ألا تشوب تأول الوجود شائبة، ولا فعل سوى استقبال الوجود وحفظه، أما التأويل فلا يتأله سوى الميتافيزيقيين - وحينئذ يتخذ شكل تحليل وجودي، وطهر لا يحظى به الا من كان قادرا على الانصات الى صوت «الوجود»، مع هولدرلين، يوجد قط أي جور نقدي، لا شيء في أصالة يخلو عن أن يكون مصرا وعمرضا وعممة. يخلو عن أن يريده الوجود نفسه على نحو مطلق وكامل. فقط من يحط بذلك أحاطة حقيقية، يستطيع أن يكون «محرره» الوجود، ويفرض فروايله التي تصدر عن «ضرورة الفكر نفسه»، وما ابعدنا هنا عن الفيلولوجيا العلمية.

يستدعي مثل هذا الموقف المحاكمة الساخرة في تجارزاته الواضحة، ولكنه أمر ضروري في باخل الفكر الهيدغري، لأن سطوح هذا الفكر لا يكفي بقول الحقيقة فقط، بل أنه يهتزل مكانة في الباروزيا، وأن يسكتها ويعقلها، والشرح الذي هو حفظ الوجود وصونه لا هو أيضا في التحليل الاخر، الطريقة التي يمكننا من خلالها السكنى في «الوجود» الواقعي، بدلا من السكنى في مقبرة، وتؤسس الوحدة المباشرة للكلمات الثلاثة الوجود والشاعر والأنية الإنسانية التي تنصت، بناء يمكننا أن نواصل المكوث فيه. وفي نصوص هيدغر المتأخرة، يعمن الوعد الاسمي الذي

[لكن ما هو النهار ينبغي! لقد انتظرت ورايته قادما وما رايته ،
ليكن المقدس كلمتي].

هل تقول لنا القطعة الاولى ان الشعراء يلقون تحت سموات
سمحة لانهم يستكون في حضور الوجود؟ هل تقول لنا ان الشعراء
يتصرفون للوجود كما يزعم هيدغر؟ يقول النفس ان الوجود (اي
الطبيعة) يتلف الشاعر. والطبيعة عند الشاعر حال يرغب في نيلها
ومحاكاتها. وهذه المحاكاة ليست المحاكاة الارسطية *mimesis* بل
هي المحاكاة الرومانسية *Bildung*، اي الانصراف التقني من خلال
التجربة الشعورية للوجود. هنا من المشروع تماما، بل من الضروري
ان نشير الى «هاينريخ» الرواية التي كتبها هولدرلين في شبابه، حيث
يتحد مدني كلمة محاكاة *Bildung*، الرابطة لكلمة تثقيف *erziehung*،
بوصفها الطريق المنحرفة التي يسلكها الانسان باتجاه الوحدة الاولى
للمباشر. ان الشاعر هو الذي يقبل الطبيعة (الوحدة المباشرة للوجود)
دليلا له، بدلا من الخنوع لعرف يقبل الانفصال بين الانسان والوجود
ويزيد. قد يفكر المرء هنا بروسو، ممانرا من التناوب المقيم بوحدة
الوجود *pantheistic* -الفعل بمعلم ما، لا يعني التماهي معه، او
الانتماء اليه، بل يعني ان هناك مستقل، فجوة لا تزد، على حاله
لا تقول القطعة لدى هولدرلين ان الشاعر يسكن في الباروزيا، بل تقول
انها مبدأ الضرورة، على نحو ما يكون المطلق المبدأ المحرك لصيرورة
الوحي في «ظواهريات الطفل» عند هيجل.

اما بخصوص القطعة الثانية: «وما رايته، ليكن المقدس كلمتي»،
فيقول هولدرلين انه، وقد هدته الطبيعة، شهد المقدس، لا يقول انه
شهد الاله، بل ماميعة الالهي، وهو المقدس، الذي يتعالى على الالهة، كما
يتعالى الوجود على الموجودات. قد توافق هيدغر على اننا معنيون بما
يسميه بالوجود. يحظى الشاعر، تعميد الوجود المخلص بالايثار منه،
لانه يدعو لشهوده في حضوره الكلي المعجب. لقد صغف هول هذه
الحقيقة، ما دام يعرف القيمة الاسمي لهذه الرؤية التي لا تبدو، وقد
ظلت كما هي لدى بقية الفنانين في الشعور الجزئي الزائف في كامل
طائفتها الانفصالية. لكن هولدرلين يعرف ايضا ان شهود الوجود لا
يكفي، وان الصعوبة تنشأ بعد تلك اللحظة مباشرة. فقبل ان يظهر
الوجود نفسه، يعيش الانسان في حالة توقع، يبقى الذهن متربصا،
كلما ازداد التركيز، ازداد ندوا من اللعنة، مفكرا ومبتغلا. بعد ذلك
يظهر الوجود نفسه في سطوح النهار، في الحاضر الزماني المطلق. فاذا
امكن لاصد ان يقول، فسيتأسس، لان للكلمة نيمومة - ما تؤسس
الحظة في حضور مكاني يعرف ايضا ان شهود الوجود لا
الاسمي، وذلك هي رغبة الشاعر الاخيرة، التي تجعل هولدرلين يتبنى
نبرة ابتهاج:

ومرايته، ليكن المقدس كلمتي.

لانه لا يقول ان المقدس هو (يكون *ist*) كلمتي، وصيغة الشرط،
في الواقع، صيغة تمن [في العربية- لام الامر هنا للدعاء]. انها تشير الى
ابتهاج ودعاء، وتؤشر رغبة، ويبين هذان البيتان القصد الشعري

بيدا شرح هيدغر بظهور ان التزمية ترى ان الشاعر هو المثلث في
حضرة الوجود، وان كلمة «طبيعة» يجب ان تحطفا تفكر، لا بالطبيعة ما
قبل سقراط *physis*، لانها مفردة اسما التراث الميتافيزيقي، بل
بالوجود كما يفكر به هولدرلين، وكما هو على حقيقته. ويتأكد هذا
التعريف لكلمة (طبيعة) في القطعة التالية:
Denn sie, sie selbst, die alter denn die Zeiten Und uber die
Gatter des Abends und Orient ist, Dir Natur...
[لانها، لانها، ذاتها، التي هي اقدم من العصور كلها وشرق آلهة

الشرق والغرب
الطبيعة...]

انه تعريف يجد تكلمته في ثعوث تصف الطبيعة وفعلها، ولا سيما
عبارة: «كلية الحضور على نحو مذهل»، ويبرر الوصف التماهي الذي
يجريه هيدغر بين الوجود والطبيعة، فمن الواضح انها ليست طبيعة
بالمعنى الشرعي، ولا حتى بالمعنى اللاشعوري الذي تحفزته الكلمة في
الشذرات الفلسفية لطيفه هيرغر، بل هي ذلك الالام المباشر (الحضور)
لما يكون بمثابة سداد لكل الموجودات، ذلك الذي يسبقها ويجمع من
الممكن استحضارها امام الوحي. وما يسمى بحضور الحاضرين، في
الجهاز الاصطلاحي لهيدغر، اي الملاعبة المشتركة للأفراد الحاضرين
جميعا، هو ما يكون الحضور الكلي للاشياء. انه العطاء المباشر للوجود.
الذي هو «مجرد الوجود» عند هيجل، ما دام لم يستفطر في الوحي. ومن
المشروع تماما، من منظور هيجل، ان نشير اليه كمجرد وجود، لانه في
ذاته، ليست لديه الامكانية ولا الضرورة، لكي يطور نفسه الى عقل
(لوغوس)، فمحضه الكلي، انن، قضية لا محالة واستواء اسداد لا
يحتاج الفيلسوف عندها الى اللبث في الحين الى المباشرة الاصلية، التي لا
يوجد عندها ما يمكن الافصاح عنه. اما عند هولدرلين، الشاعر، فان هذا
الحضور الكلي «مذهل»، لانه الانكشاف المباشر لما يبدو اقرب منشود الى
نفسه. السؤال الذي يعذب الشاعر - وهو موضوع القصيدة فعلا - هو:
كيف يستطيع الانسان ان لا يتهدد هزء الوجود وحسب، بل ان يقول
الوجود نفسه، والشعر خوض تجربة هذا السؤال.

هيدغر، انن، محق، في ان يرى في القصيدة بيانا لعلاقة الشاعر
بالوجود، وهذا مثال جيد على القيمة العميقة لشروحه. ولكنه بيذا
بتشويه الفني حين يواصل القول ان الشاعر يصور حضور الحاضر.
ويتجلى كشفه في القطعتين التاليتين:

So stehst du weiter gütiger Witterung Sie die kein
Meister allein, die wunderbar
Allgegenwärtig erziehet in leichten Umfängen Die
Machtige, die gottschance Natur.

[حرفيا: هكذا يقف تحت سموات عطرة

أولئك الذين بلا معلم واحد، والذين بصورة مذهلة يتفهم كل

الحضور بضمة من نور

الطبيعة القوية، ذات الجمال الالهي^(٦)

ولياضا:

الأبدى، ولكنهما يبينان بعد ذلك مباشرة، أنه لن يزيد عن كونه قصداً. لذلك ليس الشاعر بقادر على تسمية الوجود لأنه شهوده، بل أن كلمته تبتلع وتصلي من أجل الباروزيا، ولا تؤسسها قط.

لا تؤسس الكلمة الباروزيا، إذ ما أن تنطق الكلمة، حتى تحمر المباشرة، وتكتشف أنها بدلا من تبيان الوجود، لا تبين سوى الوساطة. وحضور الوجود، عند الإنسان، دائما في حالة صيرورة، ولا يظهر الوجود بالضرورة إلا تحت شكل غير بسيط. تقدر اللغة، في لحظة انهزامها القصوى، أن تتوسط بين البهذين اللذين نمنعها في الوجود. وتتوسط بينهما عن طريق محاولة تسميتهما، والامسك بالاختلاف والتناقض بينهما والفصل فيسه. لكنهما لا تستطيع جمع شملهما والتوحيد بينهما ثانية، فوجدتهما ترق على الوصف، ولا تقال، لأن اللغة نفسها هي التي تظهر هذا التمييز. تريد اللغة، مدفوعة بفنتة الباروزيا، أن تؤسس الحضور المطلق للوجود المباشر، لكنهما لا تستطيع إلا أن تبتلع أو تنازع من أجله، وأن تجده أبدا يربط هيدغر بهذا، معتمدا على الآيات الآتية:

Und hoch vom Aether bis zum Abgrund nieder
Nach westem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos
gezeugt,
Fuhlt neu die Begeisterung sich
Die Allerschaffende wieder.

تقول الترجمة الحرفية التي تلي نأويل هيدغر للعميق لهذه الآيات:

أعل من الأثير، ودون الأعماق السفلى
متابعا سنة ثابتة، كمن اجتنب من العناء المقدس
ينجلي الوجود عن نفسه مجددا
الخالق الكلي مرة أخرى.

يقول هيدغر: «تكتشف صفية ما يسمى «الوجود» في الكلمة. فيتسميتها ماعية الوجود، تفصل الكلمة الجوهري عن اللاجوهري (أو المطلق من العرضي: (das Wesen vom Unwesen).

ولأنها تفصل (scheiden) في صراعها فهسي تقدره (entscheiden)، مع ذلك، يحدث الانفصال ومن وجهة نظر الوجود المباشر، فإن اللا -جوهري كله يوجد على جانب الكلمة، ما دامت الكلمة هي التي تفصل ما لا يسمى عما يسمى وتدمره. ولا تكتشف الروح (الوجود) عن نفسها بل تظهر بالتجدد وتتصرف مرة أخرى بوصفها هدفا للصيرورة، ولكنها تبدو أكثر من أي وقت آخر بصورة صراع. إن التلاعب بالمفردات scheiden - entsecheiden تلبس وأضح، إذ يفضل الانفصال الذي تعدته الكلمة، تمنع الكلمة الصراع من الوصول إلى شأيته، لأنها تحول الصراع في ذاتها، وهذا ما يجعل منها وساطة دائمة التجدد. ويبدو هيدغر على شفير التسليم بأن «الطبيعة يجب أن تبقى هذا الانفتاح حيث يلتقي القانون والخالقون».

ويتشفع الانفتاح في خلق علاقات بين الموجودات الواقعية جميعا. إذ لا يتشكل الواقعي إلا من خلال هذه الشفاعة intersession. ولذلك فهو شيء متوسط. وهكذا فإن المتوسط ليس سوى قوة الوساطة. غير أن الانفتاح نفسه، الذي يسمح بوجود جميع علاقات التبعية والمزامنة، لا يأتي عن وساطة (أو شفاعة Vermittlung). فالانفتاح نفسه هو المباشر. ولا يستطيع شيء وسيط، أي كان أو إنسان، أن يبلغ المباشر مباشرة. ضرورة الوساطة بينه بوضوح. وهذه القطعة شرح مخلص لأحدى شئرات هولدرلين الفلسفية (طبعة هلفنرانت، ج2، ص276). ويمضي قائلا: «إن دائم الحضور في الأشياء كلها يجسم الأشياء الحاضرة المعزولة كلها، ويتشفع ليسمح لكل شيء بأن يكشف عن نفسه. والحضور الكلي المباشر هو القوة التي تتشفع لكل ما يجب أن يكشف من خلال الشفاعة، أي لكل الأشياء الوسيطة. غير أن المباشر لا يمكن أن يكون موسوطة، فالمباشرة على وجه التحديد، هو الشفاعة، أي هو هو الخاصية الوسيطة للوسيط، لأنه يسمح بالوساطة في وجوده. و«الطبيعة» هي الوساطة التي تتوسط كل الأشياء، أنها «القانون» أو «السنة».

هذه القطعة، التي تشكل نقطة الانعطاف في الإيضاح، قطعة متناقضة، فهي تبين أن الوساطة ممكنة بفضل المباشر، الذي هو فاعلها. وفي الحقيقة، يبدو المباشر، في الآن نفسه، بوصفه العنصر الإيجابي والمتحرك، ولا يستقيم ذلك القول بأن المباشر، بوصفه الفاعل الوحيد، يجب أن يتماهى بالوساطة نفسها، التي تعدد البنية للتعدد للفعل وإذا كان لكلمة وساطة أي معنى، فهو للمعنى الذي تتوقف عنده الوساطة. بحيث لا تتماهى بأحد العنصرين في الحضور وتؤدي به إلى استبعاد الآخر، فهو كيان ثالث ينطوي على كليهما. والقول بأن المباشر يحتوي على إمكان وساطة الوسيط، لأنه يسمح بها في وجوده، قول صميم، ولكن ما يصح هو أن نستخلص منه أن المباشر، بالتالي، هو الشفاعة الوسيطة.

يمكن القول أن أطروحة هيدغر، تضي على النص التالي، إذا صح التماهي الآتي: الشفاعة، التي هي اللغة، هي أيضا المباشرة لنفسه، والقانون، الذي هو اللغة التي تميز بين الأشياء، هو الشفاعة، أي المباشر أو الوجود نفسه، إذ أن كل شيء يتوحد على مستوى الوجود. وحين يقول الشاعر القانون، فإنه يقول المقدس، الذي يبدو لنا عاء بسبب نسياننا الوجود، ولكن ليس في هذه القصيدة، ولا في أي من كتابات هولدرلين، ما يجيب هذه النتيجة. ربما غير الشاعر من طريقته في تسمية بعدي الوجود، اللذين أطلق عليهما أزواجاً من المصطلحات المتعددة: الطبيعة والفن، العصاة والقصوى، الإلهي والإنساني، السماء والأرض، لكنه لم يضرب عند نقطة ما في معرفته ببينيتها المتناقضة بالضرورة. والبيت:

متابعا سنة ثابتة، كمن اجتنب من العناء المقدس

ينطوي على تلميح مباشر للخلق، باعتباره ما يؤسس، عن طريق

والكلمة، اذا اخذت بمعنى شبه قانوني (Gesetz, zeugen)، للتمييز بين المقدس (العائلي) لانه لا يميز وبين الوسيط الذي انبثث (aus gezeugt) من المقدس، ولذلك ما يعد منة.

انن، حين يقول الشاعر: القانون، فهو لا يقول: الوجود، بل استحالة تسمية اي شيء غير الترتيب المتميز في مصافيتة عن الوجود المباشر.

مهما يكن، يحقق التماهي الذي يقترحه هيدغر بين اللغة والمقدس، في تفسير بقية القصيدة: فهو يظل مشتبكاً مع السؤال الذي اعتقد انه حله في الوقت الذي يجب ان يبقى، عند هولدرلين، بلا جواب، اذ لو كان الشاعر قد شهد الوجود مباشرة، انن فكيف سيصوغه في اللغة؟ وللسبب نفسه، يشطر هيدغر الى تجاوز ما يثمن من نصف مقطوعة (اسطورة موت سيميلي ومولد ديونيزيوس الذي يصوره هولدرلين تلميحا على طريقة بندان)، ويتجاوزها دون ان يقدم اي مسوغ، فيعاملها وكأنها موضوع رخيص دس هناك اعتباطا. بالمقابل، انا انتقنا على كون القصيدة تمر عن التماهي المنشود بين اللغة والمقدس، انن، فسيتمتع نموها والمصاعب القائمة على نتيجتها. فبقطة الطبيعة، التي سببها الشاعر، ليست الانكشاف المباشر للوجود، بل هي بقطة التاريخ الذي يواصل تقدمه، فالشاعر لا يستطيع ان يقول الوجود، بل يستطيع ان يوقظ فعله غير الفوري، لانه اورغل في تجربة علاقته الوسيطة بالمقدس. انه يفترض القيام بمهمة الانسان الاسمي في ضمان الوساطة. من خلال شخصه، بين الوجود ووعي الوجود، المؤسس قانونه في الكلمة، وهذا الفعل الاسمي هو ايضا تخصيصية اسمي، لان ترميم الوجود بالوحي يتحقق بالضرورة على حساب انكار حضوره الكلي الذي لا يقال، واكتساب الآية، بما لا يقل ضرورة خاصية التماهي، والاغتراب. يعرف الشاعر هذه الضرورة، ولكنها تبدو، لمن لم يبلغوا هذه المرحلة من الوعي، بهيئة الحزن، وعن طريق استبطان الاحزان، باخذها الشاعر على عاتقه، (يقول المشروع النثري للترنمية: معاناة احزان الحياة)، ويضفي عليها من خلال تخصيصه الشاملة، التي تضطحي حدود الموت، قيمة مثال وانذار: "قد اغني اغنية العذاب المذنب/ لا لغيره. هنا يستحيل علينا ان نتذكر دراما لامبيد وقلس، التي كتبت قبل هذه القصيدة بفترة وجيزة، والتي تعدد الموضوعات التي ستعود في القصائد التاريخية والقومية.

مع ذلك، يبدأ هولدرلين بنمسا أكثر توتر جديدا. فالوقت الداخلي (الذي هو موت ووعي طبيعي ينسخه ووعي طبيعي ارقى، بالمعنى الذي ترد فيه كلمة دموت، في مقدمة "مظاهر انبات الروح، لهيغل)، يتم التفكير فيه في البداية حزنا انسانيا، لكن التجربة الداخلية لهذا الحزن لا تكفي، لذلك نجد في الصياغة الثانية لهذه القصيدة عبراتي: (معاناة احزان الله) و(احزان للمقدس) بدلا من (معاناة احزان الحياة). هكذا ترتفع

العانة الانسانية الى مستوى اعلى وهذا يعني ان هذا الحزن يعطو على الفاني، وان الوساطة، كما لا يخف على هيدغر، هي ايضا، وان تكن بصورة لا تكاد تبين لنا، قانون الاهي، المتعلق بمصافيتة المقدسة، اما بالنسبة للبنا فيمكن حزن الوساطة في التماهي، ولا نقدر ان ندركه الا بصورة موت.

وما نمنا في لدخل دائرة الوجود الانساني، التي هي ايضا دائرة الكلمة الشعرية، فلا نستطيع ان نلكر بالاحزان الالهية الا بصورة موت لالاه. مهمة الشاعر، انن، ان يستبطن هذا الموت، وان يتفكر في صوت الاله. غير ان هذه القضية (وسع بكثير من ان تقوم بها هذه الترنمية للمفردة، التي كان توجهها النقدي تاريخيا اكثر مما دينيا، وستظل مجرد تخيلية، حتى تتحول موقع الصدارة في الترنيمات المسيحية لاحقا. وتمثل قصيدة "Wie wenn am Feiertage"، قطعة انتقالية تنشر الى الحقبة الجديدة، وتكشف امكانية هذا الانتقال انه ما من تحول جوهري في بنية الفعل، وان التجربة الدينية، لدى هولدرلين، هي ايضا وساطة.

خلاصة الامر، تقترح هذه الترنمية تصورا عن الفعل الشعري بوصفه فعلا منفصلا وحرا في جوهره، بوصفه قصدا خالصا مجردا، وابتهاالا واعيا ووسمويا يحقق وعيه الذاتي باخفاها، وهذا باختصار تصور مضاد تماما لتصور هيدغر. وما دام التركيز الشعري بالحقا لدى هولدرلين، فلان هذا الجانب من المرافقة والتخدي يؤكد نفسه، ولذا لم يكن في موضوع، ففي الوظائف الروائية والشكلية الوعرة، التي يفرضها على نفسه، والتي لا يجلها الا حين يبعث من اوجع منها، وفي الاعمال التي كتبها في فترة جنونه تقسح الوعرة محالا لبساطة طفولية، لعلها مقرونة بسخرية شافاة بصورة رهيبة. من يجرد على القول ما اذا كان هذا الجنون انهيارا عقليا ام طريقة هولدرلين في تهريب الشكبة المطلقة للساملة؟ ثم ليس من قبيل الجراءة الكبرى اضافة قوة تمثيلية على هذا الجنون، والقول، كما يقول هيدغر، ان آخر قصيدة كتبها هولدرلين وعد بالسكنى في باروزيا الوجود؟

ينبغي ان يكون الشرع على شعر هولدرلين تقديما في الجوهر، اذا اراد الاخلاص لتعريف الشعر عند كساينه. ومثلما ان هذا الشعر نقدي في تقنياته، فان طبيعته الالهامية ليست ذات قناع، ومن شأن هذا النقد ان يرقى الى مرتبة الحوار، التي نشدها هايدغر مرارا لمفكرين آخرين، وانكرها على هولدرلين. وهذا في واقع الامر، من اكثر ما يفسد له، لان تامل هيدغر في الشعر، هو تامل فيما لا يقال، الامر الذي يستدعي طريقة مناهضة تماما لطريقة هولدرلين. مع ذلك، يمكن ان تشكل المواجهة بين هذين الموقفين الممكنين مركزا شعريا سليما.

لن اي منهج تفسيرية يجب ان يضع يده في آخر الامر على المشكلة نفسها: وهي كيف نبهر لغة قادرة على الاقتران بالمتوتر القائم بين ما لا يسمى وبين الوسيط. ان ما لا يسمى يتطلب التصانفا مباشرا ومخاضا اعصى وعيقا يحال بهتج هيدغر هذه التصوص، في حين

تعني الوساطة تفكيراً يعيل إلى لغة نقدية، تكون منهجية وبنية بقدر ما تستطيع، ولكنها غير متلفعة صراحة في استعمال دعاوى اليقين، الذي لن تصله إلا في نهاية المطاف، وتشمل الفيلولوجيا، بوصفها حقل سطر، وموصوفة بالاعتباطية والحل للزائف على السواء، مستودعا للمعرفة الراسخة، لذلك فالرغبة في إبطالها - وليس واضحا هل إبطالها أمر ممكن - بلاغية.

وهكذا حين تنفيها نزعاً صوفياً أو علمياً على السواء، فإنها ستحتج بهم مقاربات لذاتها، مما سيحفز نمو حركات منهجية في داخل حقل اختصاصها، وهذا ما يعززها في آخر الأمر.

إن دراسة «بيدا أليمان» للأسئلة التي مسحتها، تمثل وجهة نظر مناقضة تماماً لوجهة نظرنا، ما دام يدعو إلى إيجاد توازن، وتجانس بين فكري هيدغر وهولدرلين. ويدافع أليمان عن مشهوره بغير قاصر على إبراز أبعاد أصيلة في شأويل هولدرلين، وفي طرح أسئلة شائعة عن الشذرات الفلسفية لحلبة مهبورج، والشروح على الترجمات، والترانيم الأخيرة. بالرغم من أن المؤلف يتابع فكر هيدغر، فإنه لا يتابعه على نحو صاغر أو آلي، بل ينجلي عن مخاض علمي يكشف عن مشاطرته الشخصية والمستقلة لخطوات الانطولوجيا عند هيدغر.

ودون الدخول في السجال التفسيري، الذي يستوجب أن يكون بالغ التفصيل، شئ سبب يدعو إلى معارضة أطروحة «بيدا أليمان»، لا فيما يتعلق بخلاصتها العامة، بل فيما يتعلق بتطبيقاتها الفلسفية. إن التجانس المزعوم بين هولدرلين وهيدغر يمكن في حركة النقص أو القلب (Kehrer) التي تطرا على كلا الفكرين، ويفترض أن ينبتها والقصد فيها متشابهان. يكشف القلب عند هولدرلين في انقلاب جذري ينتزع من فلسفة في المصالحة إلى فلسفة في الانفصال الضروري، في حين أن القلب لدى هيدغر، حركة غامضة للوجود نفسه، برغم أن أليمان يراها، وهو مصيب في ذلك تماماً، في المنظور التاريخي الذي يستقي من هذه الحركة، أي تراجعا إلى الجانب البعيد في الميتافيزيقا من أجل تخطي هذه الميتافيزيقا نفسها.

صحيح أن لدى هايدغر نقضا أو قلباً، ولكنه ليس القلب الذي يحدث بالطريقة نفسها لدى هولدرلين. يمكن التيسر لدى أليمان في تأويل غير مقبول لوت «اميد وقلق»، الذي يفهم بالفاظ تقليدية، عودة إلى الشمول Pan غير التميز، أي إلى مصالحة مطلقة. لكن موت «اميد وقلق»، هو سر التقيض من ذلك تماماً، هبوطاً بلعنى الهغي للكلمة. القلب هو قلب الوعي في مقدمة «ظواهريات الوجود»، لهو، في الانتقال من خلال الوساطة، إلى مرحلة أعلى من الوعي، بينما هو في حالة «اميد وقلق» وهي تاريخي، ولا يمكن العثور على قلب انطولوجي واحد لدى هولدرلين، بل على فلسفة معيشة للقلب يتكرر ليست سوى فكرة الضرورة. وما إن هناك قلباً أو نقضا دائماً، فلا وجود لمصالحة أبدية، ولا في أعماله المبكرة. ويحمل القلب من الجهد للفني للتفكير باللاهي مظهره الأخير. لذلك نفهم الحقبة الأخيرة بكونها وساطة إلهي صحيح، لكنه ليس تعليلاً لنشوءها. وبالنسبة، تتحول حركة القلب أو النقص إلى ظاهرة مطلقة، ويتم تقسيم موقع هولدرلين فيما

يسمى بالفلسفة التلكية في ضوء ذلك. ويبرزه فكرة المصالحة سمة أساسية لكل مثالية. يصور أليمان هولدرلين وهيدغر وكأنه معنى بشيخنغ التشابه وتنحصر الأعمال الكاملة لهيدغر، في أكثر مقاصدها جوهرية مثل هذا الوصف، ويؤكد النقد الذي تعرض له بدءاً من كيركفارد حتى يومنا هذا، هذه الواقعة، وإذا وجدت يوماً ما فلسفة للانفصال الضروري، فهي فلسفة هيدغر، أما تشبيه فكرة الروح المطلقة بالمصالحة التلكية، فيعني تعمد الطرق للتبليس. إن فكر هيدغر وفكر هولدرلين متوازنان، في هذه المسألة، توازيهما ملحوظاً، لكن اختلافهما يظل أعمق، ما يتطلب نبرة مختلفة ونداء متميزاً إلى حد كبير، برغم المشابهة النسبية بين فكريهما، وإذا أراد المرء أن ينتفع من هذا الاتفاق الاعجازي تقريباً ليسلط الضوء فعلاً على علاقات الفلسفة بالشعر، فالأفضل ألا يبدأ بتبنيات اختلافات لا وجود له، حتى تكون المنشأ أكثر نفعاً بكثير.

يصح النقد الذي وجهه هولدرلين وهيدغر لتعاليم شيلنغ عن «بيدا أليمان» الذي يكتشف، في آخر الأمر، استحالة حفظ المبادئ وصونه، وبذلك يبتعد عن فكر هيدغر، الذي يمكن آخر جهد له في العودة إلى اتحاد أكثر أصالة. ومما يؤسف له، من هذا المنظور، أن أليمان كتب دراسته عند هذا الفصل المبكر، في وقت يبدو أن فكر هيدغر يوشك أن يمر بمرحلة قلب جديدة، ولا يبريد أن يسلم نفسه لأي دراسة محددة، ومن الواضح تماماً، أن فكرة السكنى كما تشف عنها نصوصه Vorträge، مناقضة بالكامل لذلك الفكر المزعق والمشتبك الذي يكتشفه بيدا أليمان لدى هولدرلين للتأخر. والحق أن هيدغر يتجاوز هذه النقطة، ويضمن عمله فترة الجنون، فيراها تطوي على وعد براهة بال وسلام منشورين، ولا يمكن أليمان إلا قليلاً عند الشذرات السالفة للجنون مباشرة، وهي نصوص جعلها العذاب العقلي الذي تستثيره نصوصاً معسوسة مهولة، ومن بين أقل النصوص سلاماً وراحة بال. والحقائق أن هولدرلين، لدى أليمان، أقرب بكثير إلى هيدغر منه إلى هيدغر، ولقد سقط أليمان ضحية خطأ للتعود الذي مارسه هيدغر، فلن يحافظ على المنظور التاريخي الذي يتطلب أن يتأمل مفصلاً عن إبطال الميتافيزيقا الغربية، بينما يوزل هولدرلين فيها، شوه أليمان القضية موضوع النقاش، التي يرفض أن يبحث عنها حيث صيغت بالبلغ الوضوح.

الإشارات

- 1- يميل المؤلف إلى نصوص هيدغر عن هولدرلين باللاتينية، وتواريخ نشرها والجدول يذكر أن لهذه النصوص ثلاث ترجمات: بغير ما أعطى «أولاً»، «في الفلسفة والشعر»، ترجمة د. عثمان أمين، الدار القومية بالقاهرة، ١٩٦٢، والثانية، ما نشره فؤاد كامل في كتاب «ميتافيزيقا، دراجعة د. عبد الرحمن من بدي، دار الثقافة بمصر، ١٩٨٢»، ونشأه لنداء، ترجمة وتخصيص بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- 2- لا تكشف الترجمة العرفية عن معنى البيت الثاني، ويمكن اقتراح قراءة أخرى تنص كلمة «Nacht» (لحدا) في مقابل «Nacht» (طبيعة):
أراك الذين لم يعلمهم مطر، إلا لكي الحضور
عن غير فعل، بضعة غلظة.
الطبيعة القوية، الإلهية الجبال
أما هيدغر فيقرأ البيت: أراك العاجزون عن أن يكونوا مطلي أنفسهم تعلمهم الطبيعة، وهذه دون شك قراءة أغنى.



محاكمة

المثقف؟



محاكمة
الذات
المجتمعية
العربية

أخفاقات التحليل النفسي

تركبي علي الربيعو *

يلحظ المتابع لحركة الفكر العربي المعاصر، تنامي أحد وجوه هذا الفكر باتجاه دراسة الذات المجتمعية العربية.. وأبعد من ذلك باتجاه دراسة الذات الثقافية العربية تمهيدا لمحاكمة المثقف العربي. فمن أواسط عقد السبعينات، إلى يومنا هذا، ونحن أمام فيض من الدراسات التي تقوسل التحليل النفسي كوسيلة معرفية لمعرفة الذات للمجتمعية العربية، بهدف فك أسرارها من قبضة الموروث السحري والخرافي والطلسمي والكراماتي وزيارات الأضرحة في محاولة للحاق بركاب العصر.

كان الاطمار المرجعي الفكري الذي حكم الدراسات التي جعلت من الذات العربية موضوعا للتحليل النفسي يحتمل إلى شعاع ايديولوجي، روجت له الدراسات العربية بعد نكسة حزيران/ يونيو ١٩٦٧، ومفاده أن التخلف العربي بجميع وجوهه، يمكن رده إلى التخلف الاجتماعي، بصورة أخرى إلى سيادة القيم التقليدية العربية، كما عبر عن ذلك صراحة عبدالله العروي في «الايديولوجيا العربية المعاصرة»، ١٩٧٠، وصديق جلال المنظم (نقد الفكر الديني، ١٩٦٩) وياسين الحافظ في «الهزيمة والايديولوجيا المهزومة»، إلى دراسات عديدة لا مجال لذكرها الآن، والتي روجت لهذه الأطروحة التي لاقت صدى بصورة لافتة للنظر.

تصغر الخرافة بالشعب العربي، لكن المقدمة التي وضعها مما للكتاب، تكشف عن تكرار المجتمع العربي عن غيره في مجال الخرافة. يكتب المؤلفان التالي: نعتقد أن التركيب السياسي والاقتصادي والاجتماعي للمجتمع العربي بكل ما يعنيه ذلك من مؤسسات وبني فوقية وتحتية، وبكل ما يتضمنه من ضغوط فكرية وسياسية، هذا التركيب بكامله حين تتغلغل فيه الخرافة وخاصة المستندة منها إلى أصول الايديولوجيا الدينية، سواء كان هذا الاستناد حقيقيا أو وهميا، يصبح تركيبا خاصا، وضعيته متفردة يتميز بها المجتمع العربي عن غيره ولا يكتفي المؤلفان بتسجيل هذه الحقيقة فقط، فهما يذهبان إلى أبعد من ذلك عندما يسجلان تفشي الخرافة في لوساطة المتعلمين العرب يقولان «أما بالنسبة للفئات المتعلمة، فإن طريقة التفكير لديها لم تتغير جذريا عما كانت عليه قبل مئة عام بالكيف الذي

مع بداية عقد السبعينات الذي شهد زخما مؤدجا في الهجوم على القيم الاجتماعية العربية التقليدية، أصدرت دار الحقيقة في بيروت، والتي دشنت وجودها بإصدار كتب العروي وأشير إلى «الايديولوجيا العربية المعاصرة»، ١٩٧٠، «والعرب والفكر التاريخي»، ١٩٧٢، أصدرت هذه الدار أولى بواكيرها في دراسة الذات العربية، وأشير إلى الكتاب المشترك الذي حرره الدكتور ابراهيم بدران والدكتورة سلوى الخماش والموسوم بـ «دراسات في العقلية العربية: الخرافة واعتبروه بمثابة الجزء الأول من دراسات لاحقة.

كان بدران وسلوى الخماش، على وعي بالمراسل التي يفرد اليها التحليل النفسي والنتائج التي لا تحمد عقياما وما يستتبع ذلك من الانطلاق في مواقف سادية أو شيزوفرونية

* كاتب من سوريا.

لعدد الثاني عشر، يوليو ١٩٩٥، نهر

يقتاسب مع المعلومات غير الخرافية التي استطاعت تحصيلها، وسررى ان اعدادا كبيرة من المتعلمين والذين يشغلون مناصب قيادية في اجهزة الدولة مازال تفسيرهم وتعليلهم للاحداث بعيدا عن العلمية، وان الاساس الخرافي الذي اقيمت عليه البنية العلمية الحديثة في ذهنية المتعلم، مازال يؤثر بشكل فعال في رد فعل الفرد والمجتمع، وخاصة حين تمر البلاد او الفرد بمشاكل لم يكن يتوقعها، اي فترات الازمات، فيكون عندئذ على استعداد حتى لتصدق الخرافة التي يؤمن بها الفلاح البسيط. ان الازمات في المجتمع العربي، ومثال ذلك حرب عام ١٩٤٨، ١٩٦٧، ١٩٧٣، تكلف ان هناك وحشا خرافيا مريبسا في ذهن العربي على استعداد للانطلاق وهدم كل ما اقامته جامعات اكسفورد، وكاليفورنيا، ولندن وباريس وبرلين في ذهن المتعلم العربي.^(١)

وفي بحثهما عن هذا الوحش الخرافي المترص في ذهن العربي والمترعب على عرشه يقوم المؤلفان برصد ظاهرة الكائنات الخفية من جن وعفاريت وظاهرة الاولياء والسحر والشعوذة ليقودنا الى النتيجة الاولى التالية بان لوجه الجماهير في مختلف انواع الخرافات علاج الامراض الاجتماعية والاقتصادية ومواجهة المشاكل الحياتية عموما على المستوى الفردي او الجماعي ما زال واسع الانتشار في البلاد العربية. وما زال الالفن الاجتماعي قادرا ومستعدا لتوليد الخرافات وترويجها، هروبا من التفسير العلمي للواقع، وجريا وراء المعجزة التي ينتظر حدوثها بين الحين والآخر.^(٢)

وبالرغم من ان المؤلفين قد قدما لنا وثائق اناسية (انثربولوجية) عن الخرافة وكافة مظاهر الشعوذة والسحر في المجتمع العربي، وقدما لنا النصائح باعتماد المعلمة والفكر العلمي لمواجهة الخرافة، الا انهما لم يكونا مزودين بأي منهج لدراسة الخرافة وانتشار الاساطير، وهذا ما دفعهما الى التضخيم، وذلك من خلال التشاكيد على فريدة وتفرد المجتمع العربي في هذا المجال مع ان الخرافة بضمومتها العرشي كما يرى الفكر العربي وكذلك الاسطورة، تنتشران في القصى الارض الى القصا، وهذا يعني ان علينا ان نتجاوز منهج الجمع والوصف والارشاف لتتسالم مع الاناسي الفرنسي كلود ليفي ستروس في «الاناسية البنيائية»: اذا كان موضوع الاساطير والخرافات عرضيا فكيف نفسر انتشارهما من القصى الارض الى القصا.^(٣) كذلك فقد قاربهما غياب المنهج والمفاهيم الى عجز في الكشف عن السر، الذي يجعل الالفن العربي الاجتماعي قادرا ومستعدا لتوليد الخرافات وترويجها.^(٤) وقد دفعهما هذا الغياب الى الارتفاء في احضان النزعة العلوية (التي تدعي تفسير الواقع من منظور علمي) والتي من شأنها انانة المجتمع العربي بدلا من قرادة دقيقة لواقع، وهذا ما وقع فيه المؤلفان.

مع النصف الثاني من عقد السبعينات وبداية الثمانينات، نجد انفسنا في مواجهة نزعة مباشرة تسعى الى تطبيق نتائج التحليل النفسي على الذات العربية وتقطع عن الاتجاه الولوج الذي ذهب اليه بدران وخماش في دراستهما عن العقلية الخرافية العربية. هذه النزعة جعلت هدفها ادراك سر التخلف الاجتماعي في جهة، ووضع البينات الاساسية لدراسة التحليل النفسي للذات العربية. وجاء كتاب الدكتور مصطفى حجازي الذائع الصيت والموسوم بدلتخلف الاجتماعي: مدخل الى سيكولوجية الانسان المقهور (بيروت، معهد الانماء العربي، ١٩٨١).

كان جوهر اطروحة حجازي يقول ان للتخلف وجهها اجتماعيا وان كل اشكال التخلف الاخرى الاقتصادية والتكنولوجية، هي بدورها وليدة التخلف الاجتماعي وليست رديفة له. وان هذا التخلف الاجتماعي الذي يستفيض الباحث حجازي في شرحه، هو مسألة اساسية تمس معنى الانسان وقيمه وعلاقاته واوضاعه في البلدان العربية المتخلفة. وتتخلص هذه المسألة من وجهة نظره في ركبتين اساسيتين: الفن والاعتباط. قهر الحاكم للمحكوم ومن هنا العنوان الفرعي للكتاب (سيكولوجية الانسان المقهور) وليس «التخلف»، واعتباط الطبيعة والمتسلط.

كان تشاكيد الدكتور حجازي على «سيكولوجية الانسان المقهور» يقتضي منه ان يحضره كل ما يستدعي كل العدة الفرويدية - نسبة الى سيغموند فرويد عالم النفس الشهير - وكان هذا الاستدعاء يقتضي ان يسوق المفهوم بالتخلف النفسي للذات العربية، فرضية فرويد في كتابه الذائع الصيت والموسوم بدلتخلف الاجتماعي، والتي اعتبرها كلود ليفي ستروس اسطورة فرويد من جهة وشامدا على الكيفية التي ينتج بها المحللون النفسيون اساطير جديدة.^(٥)

ان جوهر اطروحة فرويد، يقوم على اسطورة فصلها جيدا في «الطوطم والتابو»، وجوهرها ان هناك جريمة قتل بدئية قام بها الاولاد المهذون بالخصام من قبل ابهم، مما دفعهم الى قتله، ثم قاتلهم مشاعر الندم بعد ذلك الى تقيده. وقد طبق فرويد فرضيته هذه في دراسة المسيحية ونشوتها، وفي دراسة لشخصية الرئيس الامريكي وودرويلسون وخرج منها بنتائج تهم هذا النوع من الدراسات.^(٦)

اعود للقول ان استدعاء العدة الفرويدية من قبل الدكتور حجازي واستخدمها في فصح المجتمع العربي دفعه الى الصراح (وجندتها، جندتها) فقد اكتشف على علل المجتمع العربي على الاطلاق وكذلك امراضه المزمنة، مما دفعه الى تفسير مشاكل هذا المجتمع على ضوء المازوشية والسانية، حيث لم تنفع تحذيرات الدكتور بدران والدكتورة الخماش وكما مر معنا، وكان هذا التفسير يدفع باتجاه محوري يدور حول مفهوم الخصام الفرويدي للزمام للانسان المقهور، وكذلك العصاب والافان والهيجاس والنفاس... الخ. يكتب الدكتور حجازي ان

والتأنيثات، كان الدكتور علي زعيور، يهت خطاه بانتهاء تدشين مدرسة التحليل النفسي للذات العربية، وجاءت أولى بواكيره «التحليل النفسي للذات العربية، بيروت دار الطليعة، ١٩٧٧،» وبالرغم من أن جهود علي زعيور قد سبقته ما قام به حجازي، إلا أن توالي إصداراته التي تغنيها معرفة جيدة بالثقافة العربية الاسلامي، في شقيه الثقافي والمكتوب، جاءت لتغطي أواخر عقد السبعينيات وكل عقد الثمانينات وحتى منتصف عقد التسعينات وبزخم قل نظيره، ويندرج يحق في إطار التأسيس لمدرسة عربية في التحليل النفسي للذات العربية.

كان مسدخ الدكتور علي زعيور إلى الذات العربية عبر اللاوعي الثقافي ولغة الجسد وانجرافات السلوك وقطاع البطولة والفرسية والاساطير والاحلام والكرامات، يستند إلى مفهوم اللاشعور عند فرويد، وكان هذا يعني أيضا استخدام مفاهيم الخصائص والخصائص والهواجس النفسية في تحليل الذات العربية والتي بدت جاهزة لتطبيق هذه المفاهيم، وبالأخص في مجال «قطاع البطولة والفرسية للذات العربية، والتي اظهرت على حد تعبيره، كيف يتحكم الخوف في الخصائص أو قلق الخصائص بالذات العربية»^(١٦) فالبطولة بكل تجلياتها وغير مناهج التحليل النفسي تظل محكومة برواية فرويدية للآل الكلي الذي يهدد اولاده بالخصائص (هو الحاكم أو الطاغية ورجل السلطة عموما) الذي يتماشى به الاولاد ثم يتحول عليه لاحقا وينتهي الأمر بقلته. وبالرغم من أن علي زعيور ينجح باتجاه اعتبار بعض الاولياد الثقافية التي تقوم بها النفس على أنها اوليات صحية وسليمة، إلا أنه وباعتماده المنهج الفرويدي سوف يمهّد إلى أدانة المجتمع العربي، وكان المجتمع العربي كارتة طبيعية وليس مجتمعا بشريا على حد تعبير برهان غليون في كتابه الموسوم بـ«مجتمع الخيبة».

من محاكاة الذات المجتمعية إلى محاكاة المذوق:

من الثقافة الشعبية الشفاهية كمركز للخرافة كما قادتنا إلى ذلك النتائج الأولية للتحليل النفسي، إلى الثقافة العالة على حد تعبير الجابري (أي المكتوبة)، كانت انظار المحللين النفسيين العرب ترتد باتجاه الثقافة العالة. كانت المحاولات الأولى تدخل في إطار الرصد والارشاف، فقد لاحظ ابراهيم بدران وسليو الخماش في دراستهما عن العقلية العربية، هذا الميل إلى الخرافة، ليس على صعيد الثقافة الشعبية الشفاهية، بل على صعيد الثقافة العالة، فالقارئ لروايات نجيب محفوظ يلحظ هذا الميل واضحا كما يرى المؤلفان والذي يمكن رصده في «مخاض الخليل» و«بين القصرين» حيث تلمس ذلك الميل إلى زيارة الأضرحة والقبور والاحتماء بها من شرور الأيام وغارات الطفلة أثناء الحرب العالمية الثانية. وكان هذا في وجهه نظرهما شاهدا على أن الخرافة العالة تنتج الخرافة أيضا»^(١٧)

مع بداية عقد الثمانينات، كان الفكر العربي، قد حول

سيكولوجية التخلف من الناحية الانسانية تبدو لنا على أنها، أساسا، سيكولوجية الإنسان المقهور»^(١٨) ويضيف «أن حياة الإنسان المتخلف تنظم في وحدة قابلة لفهم جديدها، وحدة لها تاريخها ومسيرتها رغم ما يبدو عليها من سكون ظاهري، يسبقه تحكم التقليد وما يفرضه من جمود في المجتمع المتخلف»^(١٩) من هنا ينطلق الدكتور حجازي إلى دراسة للملامح النفسية للوجود المتخلف، وذلك عبر المنظور النفسي للتخلف والذي يستبعد الطرق العديدة في دراسة التخلف، فمن وجهة نظره أن المخلفات التقنية والاقتصادية والاجتماعية، السطحية منها والدينامية أكدت على نوعية وتركيب البنى المتخلفة، ولكنها جميعا، فيما عدا اشارات عابرة قد اعملت البنى الفوقية (النفسية، العقلية، القيم الموحية للوجود)^(٢٠)، وكذلك الخصائص النفسية للتخلف (القدر وعقد النفس والعار) يعود بعد ذلك المؤلف ليقرد صفحات عن «السيطرة الخرافية على المصير» مفردا الصفحات لدراسات تتناول السحر والالواء والجن والعايريت والشفطان ... الخ.

إن التفسير السيكولوجي الذي يسوقه حجازي مضمّن بالتشخيص والعلاج، فقد شخص حجازي المرض، مرض المجتمع العربي المصاب بالخصائص والمهود بالخصائص. وذلك بناء على تطبيق آلي للمفاهيم الفرويدية على الواقع العربي ظل هو الآخر محكوما بفرقة ترمي إلى فرض المفاهيم الفرويدية على الواقع العربي. أما العلاج فكان بمثابة نتيجة تقع على عاتق الخيبة المتفجرة التي تدرب في الغرب على قيم العقلانية والتصرف والتي من شأنها أن تكسر حدة «التقليد وما يفرضه من جمود في المجتمع المتخلف، وإن تقود المجتمع إلى عتبات التحضر ونسلك على طريقة النموذج الغربي. وكان هذا التفسير منطوقا على نزعة علموية تهدف إلى الصجر على المجتمع العربي التقليدي والذي لم يعد مجتمعا يحوي الخرافة بل تحول إلى ذات خرافية، وهذا ما يؤثر استغراب بدران وخماش وحجازي.

من الحجر إلى الابانة، كانت النتائج الأولية والمباشرة، التي قادنا إليها هؤلاء الباحثون، تسير بهذا الاتجاه وتؤدي بنفس الوقت إلى سيكولوجيا عربية معاصرة وقاشية معا تدعو علنا إلى احراق جثة البهجة المحضرة «المجتمع العربي التقليدي»، واعادة رسمه على غرار الغرب، يكتب باحث عربي من دعة تطبيق الماركسية على الواقع العربي ما يلي: في كل مرحلة تحول من التاريخ، ثمة بهجة محضرة، اشكال معنوية انسانية جميلة تموت، وفي تاليا الاشكال نفسها، ثمة، أيضا، قصيدة شعرية، ما تزال خفية، مبهوتة، غير ظاهرة ولا مسموعة، فهي تحتاج إلى شاعر، كي يستشعر مكنونها، يلتقط بوادرها، ويستمد الخيالاتها ويستجمع معانيها... هذا هو الماركسي العربي»^(٢١) ويضيف أننا مطالبون بالسهر في جنازة البهجة المحضرة.. المجتمع العربي التقليدي، ثم الانعطاف إلى موكب شعراء المستقبل»^(٢٢) عبر هذا الجو المؤدلج والذي ساد طيلة عقود السبعينيات

اهتمامه، من الوجودية الى الفرويدية، فقد ترجمت الاعمال الكاملة لسيجموند فرويد الى العربية، وقد صدرت معظم هذه الاعمال عن دار الطليعة الليبريتية، وقام بترجمتها واحد من الماركسيين العرب الهواة واشير الى الباحث جورج طرابياشي، واقتصد انه من خارج نادي ومدرسة التحليل النفسي، كانت الترجمات تبحث لنفسها عن مفارج ليبرية ان جاز لنا استخدام لغة التحليل النفسي، بصورة أدق عن ميدان التطبيق نتائج التحليلات الفرويدية وسرعان ما وجدت طريقها الى حقل الثقافة العمالة، لنقل الى حقل الرواية، وجاءت اولى البواكير ممثلة في دراسة جورج طرابياشي عن «عقدة اوديب في الرواية العربية». ووديب، كما هو معروف هو بطل تلك الاسطورة الاغريقية والتي ترجمها المسرح الاغريقي على يد يوريبديس وسوفوكل الى مسرحيات ذاعت شهرتها كما في «اوديب ملكا»، وقد خضعت هذه الاسطورة الى تحليلات فرويدية، وهي التحليلات التي بات ينظر اليها بشيء من السرية والشك على يد علماء الاناسنة (الانثروبولوجيا) اللاحقين من ايفانز برتشارد الى كلود ليفي ستروس الى رينيه جيرار وذلك على سبيل المثال.

اعود للقول ان البحث في الثقافة العمالة عن مجال للتطبيق الاي للظروحات الفرويدية، دفعه بالباحث جورج طرابياشي الى رصد هذا من خلال الرواية، وعلى سبيل المثال فقد وجد ان جميع عناصر الفعل الاوديسي، من قتل ونكاح للمحارم تتوافر في رواية «المراب» لنجيب محفوظ، فبطها «كامل رؤية لاطه هو التجسيد الحي لعقدة الخصاء والرغبات المكبوتة المحرمة. والتي يمكن متابعتها في اعمال روائية عديدة، في «الحي السلاطيني» لسهيل اديس الى «موسم الهجرة الى الشمال» للطبيب صالح والتي تفصح عن عقدة الخصاء تجاه الغرب المهيمن»^(١٤).

كانت هذه النزعة الى تطبيق النتائج الفرويدية متعددة الى مفعولين، بمعنى انها لا تريد ان تقتل تطبيق الفرويدية على حقل الادب، بل تلطم الى ان تمتد الى حقل ومجال الخطاب العربي المعاصر. وقد اقتضى ذلك شيئا من التريث والانتظار، ولكن هذا لم يطل، فقد لاحت في الافق بوادر التحول، وجاءت بوادر هذا التحول على يد الدكتور محمد عبد الجباري في كتابه الموسوم بـ«الخطاب العربي المعاصر» ١٩٨٧. كانت تساؤلات الجباري قلقة بشأن تلك البطانة الوجدانية، التي تجعل الخطاب العربي المعاصر في «النهضة» او «الثورة» خطابا متوترا، يتميز بما يتميز به كل خطاب يقوده الانفعال والمطاففة، وقد لاحظ الجباري انه كلما اشتدت على عرب اليوم وطأة الواقع المرفوض من قبلهم، كان هروبيهم الى الاسام اشد واضف، ويجد تعبيره هذا في تضخم سطوحهم النصوي بآزدياد وتضخم وقع الحاضر عليهم.

هذا الهروب الى الامام من قبل عرب اليوم، دفع الجباري الى

القول: يبدو ان معطيات علم النفس، والتحليل النفسي بكيفية خاصة، تجد ما يزكها في سلوك العرب الفكري ازاء مشروع النهضة»^(١٥).

كانت مقولة الجباري ذات منحى انطباعي، ويبدو انه قالها والمرارة تملأ فيه وهو يلح ظاهرة الهروب الى الامام، الا انه لم يندفع الى تخوم نظريات التحليل النفسي ليهب عن السر وليطبقها على الخطاب العربي الحديث والمعاصر. ولكن هذه المقولة لم تذهب ادراج الرياح، فقد تلقفها جورج طرابياشي، وبنا العمل عليها وهو الذي يملك كل الحوافز والاستعدادات، وسرعان ما ظهرت النتيجة مع بداية عقد التسعينات في العمل الكبير والموسوم بـ«المتقنون العرب والتراث: التحليل النفسي لعصاب جماعي، بيروت دار الريس، ١٩٩١».

في هذا الكتاب قام الباحث طرابياشي بإحضار كل عدته الطبية، لنقل كل عناصر الفعل الاوديسي ليطبقها على حقل الثقافة العربية العمالة، منذ البداية يميز طرابياشي بين مفهوم الصدمة ومفهوم الرضا، بين صدمة اللقاء مع الغرب وتحت وطأة مدافع نابليون، والتي كان لها مفعول صحي في جهة النظر النفسية، على حد تعبيره، اذ استأقت الوعي الجمعي الى تمثل الضرورة التاريخية للتغير، ومن هنا كان للصدمة مفعول ايقاظي وتنبيهي لانها تستدعي التصور في حين ان الرضا تستنفر اللاشعور ومن هنا يأتي الفارق، فعا كان مع الصدمة مهادنا، يستحيل من الرضا لاجلها، يسي الامتلاء بالمرض على حد تعبيره هو البدرية المثل. هكذا تلود الرضا الى تدمير الوعي والوعي المدمر هو الشكل الرئيسي لظاهرة العصاب الجماعي (العصاب لاحق على الرضا وعقبى لها). وهنا يتسامل طرابياشي عن تاريخ الحالة المرضية العربية التي اعلمها الجباري والتي كان لها مفعول الرضا، وهي التي اضرمت الوعي العربي وخطابه معاد، او على الاقل هي التي اتاحت المناخ النفسي اللازم لجرثومة المرض الثانوية في الوعي العربي لتتوهم وتتطور وتلطم دفاعات الصحة وتجعلها فريسة مستباحة لحفريات اللاشعور وتياراته التحتية الجارفة.

يعاود طرابياشي التساؤل بعد ترتيب المعادلة الايتنولوجية (التفسيرية) للرضة العزيرانية: لماذا كان لهزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧ وحدها، دون سائر الهزائم العربية في الصرب مع اسرائيل وقع الرضا ومفعول الرضا. ومن وجهة نظره ان الحل يكمن في «تعميد الخطاب العربي المعاصر على سرير التحليل النفسي» والتزامنا من الناحية المنهجية بدليل عمل فرويدي النسب، وان كان هذا لا يمنع من الانفتاح على التاويل اليوناني (نسبة الى عالم النفس كارل جوستاف يونغ صاحب فرضية اللاشعور الجمعي)، وعلى التاويل الذي طوره جيرار مانديل وغيره من رواد المدرسة ما بعد الفرويدية^(١٦).

الهوامش

- (١) إبراهيم بدران وسليو الفعاش، دراسات في العقيدة العربية: القرآنية، ص ٢٠.
- (٢) المصدر نفسه، ص ٣٠٨.
- (٣) كلود ليفي ستروس، الاناسة البليانية، ص ٣٠٦.
- (٤) بدران والفعل، المصدر السابق، ص ٢٠.
- (٥) ستروس، المصدر السابق، ص ٢٣٨.
- (٦) سيمون د فرويد، الطوطم والتابو، ترجمة بوعلي ياسين (اللاناقية، دار العوار، ١٩٨٣) وقام جورج طرابيشي أيضا بترجمة الكتاب وصدر عن دار الطليعة في بيروت.
- (٧) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، ص ٨.
- (٨) المصدر نفسه، ص ٨.
- (٩) المصدر نفسه، ص ٢٩.
- (١٠) لسان سرائي، مدخل الى تطبيق الماركسية في الواقع العربي، ص ٣١.
- (١١) المصدر نفسه، ص ٨٠.
- (١٢) علي زهير، فلاح البطولة والنرجسية للذات العربية.
- (١٣) بدران والفعاش، مصدر سبق ذكره، ص ٣٨.
- (١٤) جورج طرابيشي، شرق وغرب وجولة وأنوثة، ص ٧٨، وه ١٤٢ وما بعد.
- (١٥) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ص ١٩.
- (١٦) جورج طرابيشي، المتقنون العرب والترات، ص ٩.
- (١٧) المصدر نفسه، الصفحات ٢٩ و ٣١ وما بعد و ٣٧٤.

مصادر الدراسة:

- (١) إبراهيم بدران وسليو الفعاش، دراسات في العقيدة العربية (بيروت، دار العقيدة، ١٩٧٤).
- (٢) جورج طرابيشي، المتقنون العرب والترات: التحليل النفسي لعصاب جماعي (بيروت، دار الريس، ١٩٩١) بـ مطبعة التراث (بيروت، دار السافي، ١٩٩٢).
- (٣) عبد الله المروى، الايديولوجيا العربية المعاصرة (بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٠).
- بـ العرب والفكر التاريخي (بيروت، دار العقيدة، ١٩٧٣).
- (٤) علي زهير، فلاح البطولة والنرجسية في الذات العربية (بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٢).
- بـ الكتابة الصوفية والاسطورة والطسم (بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧).
- جـ السلاوي، الثقالي ولغة الجسد والتواصل غير اللفظي في الذات العربية (بيروت، دار الطليعة، ١٩٩١).
- (٥) سيمون د فرويد، الطوطم والتابو، ترجمة بوعلي ياسين (اللاناقية، دار العوار، ١٩٨٣).
- (٦) كلود ليفي ستروس، الاناسة البليانية، ترجمة حسن قبسي (بيروت، المؤسسة العربية، ١٩٩٥).
- (٧) تركي علي الرييسو، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الاسلامية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥).
- (٨) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: مدخل الى سيكولوجية الانسان المعاصر (بيروت، معهد الانماء العربي، ١٩٨٢).
- (٩) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر (بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٧).
- (١٠) ياسين الحافظ، الهزيمة والايديولوجيا المهزومة (بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٨).

أعود للقول انه اذا كانت الصدمة تستدعي الوعي والشعور، فإن الرضا الحزيرانية تستدعي الاشعور. واللغة الاثرية عند الاشعور كما يرى طرابيشي هي الرمزية الجنسية، وهذا يبدأ طرابيشي في البحث عن مفردات هذه الرمزية في الخطاب العربي المعاصر، ليبحث عليها في اسرائيل الفاصية وفلسطين المقصية، فاسرائيل هي الخنجر وهي الاسفين، بحيث تظهر اسرائيل بعاميتها الانتوية وتعاضتها المذكورة على انها التسييد الحي لتلك الصورة الاستيهامية الشاوية في قرارة الاشعور الفردي والجمعي معا. فقد خصصت اسرائيل الاب (الرئيس جمال عبدالناصر) وقتله، ولم يعد امام الانباء في مواجهة عضوها التكنولوجي على حد تعبيره سوى أن يلوذوا بحمي أب أكثر تجذرا في الاستمرارية وأكثر ثباتا في ليل العصور، الى التراث بوصفه الأب الرمزي الحامي. وهذا يبدأ طرابيشي الذي اشتهر تمارينه في مجال التحليل النفسي الفرويدي بمحاكمة لها طابع سادي لمعلم المتقنين العرب الذين تكلموا عن التراث أو قالوا فيه، من طارق البشري الى برهان غليون الى محمد عابد الجابري الى منير شفيق وانور عبدالمالك، الى قائمة طويلة يضعها طرابيشي في قاعة المحاكمة والتأديب، بالاصح على سرير التحليل النفسي لبيت نكوصها واصابها بالرضا والعصاب ويبدأ بالبحث عن مخارجها الليبيرية من خلال عقدة اوديب المتحكمة في رقاب الخطاب العربي المعاصر وبالاخص عند حسن حنفي، الذي يرسمه طرابيشي من خلال مؤلفه الضخم من العقيدة الى الثورة بأسماؤه الخمسة، وبالاخص كتابه الموسوم التراث والتجديده لكونه نموذجا للاضطراب والتناقض والنكوص والعصاب والهذاء (١٧).

هكذا يلوذنا طرابيشي الى قاعة وسرير التحليل النفسي والتي هي أشبه بقاعة محاكمة وتآديب كل من تسول له نفسه بالمحديث ولول بالاشارة عن التراث وهذه وكما أسلفنا احد مزالق التحليل النفسي التي ينزلق اليها طرابيشي بالاشعور منه وبذلك يقع في نفس الفخ.

بحسب فرويد في الطوطم والتابو فإن الانباء وهم هنا المتقنون العرب المربوطون بحبل سري مع التراث / الاب، سوف ينهضون أباهم وهو هذا التراث. لذلك ليس غريبا أن يحضن طرابيشي كتابه اللاحق بمقدمة التراث، بيروت، دار الساسي ١٩٩٣، ولكنه وبدلا من ذبح التراث يقوم طرابيشي مرة أخرى بذبح المتقنين العرب، من زكي نجيب محمود الى الجابري. هكذا يتكشف هدف التسمينات هذا عن نزعة خفية وعلنية في آن، تهدف الى محاكمة المثقف العربي والحجر عليه وتضييق نصب الخطاب العربي المعاصر وبعده؟ فما هو السري يا ترى؟ هذا ما يجب أن يتوجه اليه النقد والبحث بهدف الكشف عن النزعة التدميرية في خطابنا النقدي المعاصر؟

لا يزال نص «رسالة الغفران» الذي يحتل مكاناً بارزاً في أبداع الفيلسوف والشاعر العربي الأشهر أبي العلاء المعري، كما يحتل مكاناً بارزاً في «أدب الرحلة إلى العالم الآخر» في التراث العربي والعالمي، لا يزال هذا النص للغة والمعجز يحتاج من الدارسين والباحثين المعاصرين إلى فطنة خاصة وموهبة بحثية ونقدية حتى تحل شفرة هذا النص ذي الوجوه المتعددة، وحتى يكشف عن معناه ومعناه الحقيقي. وفي هذا الإطار من الشوق المعري والرغبة، في التغلب على التحدي الذي تشكله «رسالة الغفران» للباحثين كي ينفذوا من «تلك الطرافة الفائقة الكثيفة التي تصل إلى حد العنف عند أبي العلاء» تأتي دراسة الباحثة الدكتورة منى طلبة المقارنة لرسالة الغفران في سياق أدب الرحلة إلى العالم الآخر في تراث الحضارات القديمة والوسيط، والتي نالت عليها درجة الدكتوراة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة عين شمس ١٩٩٧.

أدب الرحلة إلى العالم الآخر

عرض وتعليق : سيد خميس *

فيلسوف المعرفة الضريح

ولد أبو العلاء بمصر النعمان القريبة من مدينة حلب السورية عام ٣٦٢هـ وتوفي بها عام ٤٤٩هـ في أسرة عربية عريقة. كان منها أكثر علماء وقضاة وشعراء المعرفة. وأصيب وهو في الرابعة من عمره بالجذري الذي فقد بصره بسببه. وتلقى العلم - على عادة عصره - على أبيه وعلى أئمة علماء الدين واللغة والأدب، ثم قام برحلة إلى عاصمة الخلافة بغداد التي فيها يكابر الفقهاء والعلماء والأدباء، لمدة ثمانية عشر شهراً ثم عاد إلى بلدته وقد قرأ في معتزل الحبيبة والناس، وفرض على نفسه نظاماً صارماً في المأكول والمبستر، مقتصرًا في طعامه على ما تتيب الأرض وفي ثيابه وفرشه على الخشن والبسر. وله وقف لا يأخذ منه إلا ما يسد به حاجة قوته، ويوزع على الناس كل ماله. فلا يمتنع نعمته أحداً. وفي عزلة الاختيارية انصرف إلى التأليف والتعليم لا يأخذ عنهما أجراً، والتفت حوله العديد من التلاميذ الذين عرفوا فضله ونبوغه من القضاة والأئمة والخطباء وأهل البحر والسيارات. وكان يجلس حوله أكثر من مائتي رجل قاصدين إليه من مختلف البلدان يسمعون منه ويتكلمون عنه، واشتهر أبو العلاء المعري في الثقافة العربية والعالية بحياته الغربية. فقد أثر الفرية والاختلاف مع الكثير في العالم الذي يحيط به.. فهو زاهد متعبد مؤمن بالله الواحد الأحد، وهو منكر للتدين الشكلى ولتناقض الفقهاء وغلاة الصوفية، مثمناً هر رافض للفلاحة، وناقد لآزم للمعمدين في علوم الدين على النقل والرواية، وللمعتدين على العقل والتأمل الفلسفي معاً. لقد كان يبنو في نظر كثير من معاصريه، مثمناً يبنو في نظر كثيرين الآن، واحداً ضد الجميع. يصدق عليه ما قاله من الإنسان عامية: «والذي حارت البرية فيه.. حيوان مستحدث من جهاده، فقد رآه البعض مفكراً وأديباً متقدراً في زمانه، وكل الأزمنة. وفتح يلداعه كثيرين في عصره وعصرنا، فأروا فيه أعظم شاعر في

الدراسة التي بلغت صفحاتها خمسماية وخمسين صفحة من القطع الكبير تعالو الاجابة على السؤال: ما الذي كان يعني أبو العلاء على وجه الدقة، مصطلحية معها في رحلة البحث عن الاجابة ما اشار له الدكتور طه حسين المولى بابي العلاء وأدبه وفكره من حاجة الباحث في رسالة الغفران إلى دقة الملاحظة، وحذق الفطنة، وبعد نظر، ونور بصيرة. وتضع الباحثة أمامنا - منذ المقدمة - استراتيجيتها البحثية وهي الكشف عما تعنيه رسالة الغفران: كما تضع أمامنا وسائلها للوصول إلى هذا الهدف، فهي تبدأ بدراسة مفصلة لوقوف النقاد من أبي العلاء ونصه، ثم محاولة فهم مواقفهم الفكرية من خلال أعماله، لتصل في النهاية إلى الدراسة المقارنة لرسالة الغفران بأدب الرحلة للعالم الآخر في النصوص السابقة عليها والتي عرفتها الآداب العالمية المختلفة. مع مقارنة خاصة برحلة القديس سان برندان le voyage de saint Brandan التي كانت تروى شفاهياً في القرن السادس للميلادي، وترجع أقدم مخطوطة لها إلى القرن الحادي عشر الميلادي، والقديس برندان راهب أيرلندي نسبته رحلة أدبية خيالية إلى «الجنة الأرضية» وهو وإن عاش في نهاية القرن السادس الميلادي (٥٨٢) إلا أن روايته لم تنتشر في أوروبا في العصور الوسطى بعد ترجمتها إلى اللغات الأوروبية القديمة. وهي رحلة يصير القديس ورفاقه خلالها بسلسلة من المغامرات والعقبات طوال السنوات السبع التي تستغرقها الرحلة حتى يصلوا إلى الجنة الأرضية والتي يقال إنها تحمل أوصاف القارة الأمريكية. وقد ترجمت الباحثة نص رحلة القديس برندان من الفرنسية الحديثة. والنصان: «رسالة الغفران» و«رحلة القديس برندان» ينتميان إلى أدب القرنين العاشر والحادي عشر للميلادين. حيث كتب أبو العلاء رسائله، وودعت رحلة الراهب الأيرلندي.

* كاتب من مصر.

تاريخ الثقافة العربية قديما وحديثا، وواحدا من معقريات الثقافة العالمية، وبالطبع فقد نزل به كغروب في الحضيض، فهو لا عقل له ولا عين، وهو مخلوق دعي، منظار بالحكمة وهو.

كعب عوى بمجرة النعمان لما خلا عن ريقه الإريان
أعرج النعمان ما أنجبت إذ أخرجت منك مرة العميان!
وتنظر الباحثة فيما كتبه نقاد أبي العلاء القدماء من ترجمة لحياته، وتتبع لرحلاته، وإحصاء مؤلفاته، من خلال تطور علم التاريخ، والذي تعتمد فيه على تقسيم المذكور تحت الشراقي في كتابه «أدب التاريخ» عند العرب، للكتابة التاريخية العربية إلى مرحلتين هما: التاريخ بالرواية، والتاريخ بالدراسة. أما التاريخ بالرواية فيمثل تلك المرحلة التي عني فيها المسلمون بالرواية وتوثيقها، ثم الترييح بين الأسانيد، دون نظر في متن المنقول ودون تأمل فلسفي ومنهجي لضمونه، يخلط عليهم في فكرة التاريخ وغايته معنى العلة والتأني، ويبلغ هذا المنهج قمته في القرن الثالث الهجري عند ابن جرير الطبري شيخ مدرسة التاريخ بالمنقول. أما التاريخ بالدراسة فهو يعني بالنظر العقلي في متن النص التاريخي المنقول، ويعتمد على الملاحظة والعناية بالشارة ومعالجة الرجوع إلى المصادر الأولى، ويهتم بالمتعدد وللتنويع الذي هو موضوع الظاهرة التاريخية، وبما يلامسها من ظروف سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية، ويمثل السموعي في القرن الرابع الهجري بدايات هذا المنهج، الذي اتخذ اتجاهها أخلاقيا عند مسكويه، وتطور إلى منهج علمي دقيق عند البيروني، وبلغ ذروته عند ابن خلدون.

وترى الباحثة أن مراحل الترجمة لأبي العلاء - سواء لدى المعاصرين له أو المتأخرين منهم - لم تنفصل بعضها عن بعض، وأن منهج الرواية قد غلب في الترجمة له، ولم يستمد منهج الدراسة إلا عند المؤرخين المتأخرين، وعلى استمديع - مثل ابن خلكان وابن العميد - ولا تتميز التراجم الطوال عن التراجم القصيرة بالتحليل أو ذكر الروايات المختلفة وتحفيقها، ولكنها تنول بكرة الشواهد التي يوردونها من شعره ونثره، حتى لتبدو هذه الشواهد والروايات المتعددة من حياته وكأنها غايته في ذاتها، بينما يهمل معظم هؤلاء المترجمين ذكر تاريخ ميلاده أو وفاته، كما يبدو المترجم في جمعه للروايات المتناقضة، وكأنه حريص على ألا يترك للقارئ حرية التمييز بينها، بينما يعطي نفسه الحق في دس التعليلات التي تثير عن فئاسات الفكرة هو، لا المرء، مثقالا يفعل الحباسي في التعليل على ما أورده من جديد شعر المرعي في رايه. يقول المرعي

رددت إلى ملك الخلق امرئ فلم أسأل متى يقع الكسوف

وكم سلم الجيول من الغمايا وعوجل بالبحام الفيلسوف

ويقول العباسي «لا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم اللهم إني استغفرك من نظير هذه الأباطيل التي تشتمل منها القلوب وتفتقر عنها الخواطر. وأسالك التوفيق في وسائل المسلمين».

وترى الباحثة أن قيام ترجمة القدماء لأبي العلاء على محوري: الجمع والتفاد، كان سببا في اتساع التراجم الخاصة بأبي العلاء وتقليل الفائدة المرجوة منها، وبدت جهود هؤلاء الذين ترجموا حياة أبي العلاء - وما كانها قد عكفت على بيان الحدود بين التفادات والكفر والإيمان - العقل والتقل -

الحلال والحرام - الجنة والنار - الوعد والوعيد... أو كأنها تستهدف تكريس التضاد والتحول بواقع ثراء متقولها من الروايات، إلى نوع من الجدل اللغوية والصراحة بدلا من أن تنمط كسوار للتكامل والتواصل يؤسس لديناميكية والتطور، وتسوق الباحثة في تحليل ذلك ملاحظة عامة ونكية، وهي أن معظم الذين ترجموا لحياة أبي العلاء كانوا من علماء الحديث، كابن الجوزي والذهبي وابن كثير الفقيه الشافعي، وقد طبقوا منهج علم الحديث الذي يعتمد على الرواية وتوثيقها ونكر الأسانيد عند سرد كل خبر، أما الأدباء الذين ترجموا لأبي العلاء فقد اعتمدوا بأدبه أكثر من المحدثين والفقهاء، وإن كانوا لم يتحرروا من آرائهم في عقيدته، لقد اعتمدوا جميعا على استراتيجية البرهان للتدليل على آرائهم، والبراهين التي ساقوها إما أنها براهين تعتمد على المنطق لإثبات تناقضات فكر أبي العلاء، أما أنها براهين تعتمد اللغة والبلاغة للتأثير والإقناع. ولكن مجال البرهان، كما يقول عالم اللغة الفرنسي فينويه هو مجال أشياء الحقائق، أو مجال المحتمل، ذلك أننا لا نحكم ولا نتداول فيما لا يحتمل التداول، ولا ندرن على ما هو يقين. وقد شغل المترجمون لحياة أبي العلاء وفكره وأدبه بثلاثة موضوعات رئيسية هي:

١ - سعة علمه.

٢ - عقيدته.

٣ - غرض نصرته.

وقد اتفق القدماء على سعة علمه، ولكنهم تناقضوا في للوقت من عقيدته، فهو لمحد، زنديق، كافر، عند فريق (ابن كثير - ابن عقيل - العيني - ابن الجوزي) وهو زاهد عابد، ورع، زاهد عابد (ابن العميد - أبو اليسر المرعي - العباسي الكوفي) ويعده الامام الغزالي وليا من أولياء الله الصالحين! وتتبع الباحثة في داب نكي وطول نفس الآراء المتناقضة للذين ترجموا لحياة أبي العلاء من المعاصرين له والأخلفين الذين شغلوا أنفسهم وفراهم بالبحث عن عقيدة الرجل حقيقة إيمانه من وجهة نظرهم، فأبو العلاء

- يراوح بين الحيرة والشك والضلال.

- وهو مختلف الأحوال يصل أحيانا إلى الجنون والتمه والحق.

- وهو تألق أرحي وحسن اسلامه في آخر عمره.

- وهو مكتوب عليه، تعمل تلاسنت على اسائه الأشجار، يضعونها أقوال اللاحدة قصدا لهلاكه وحسدا لفعله.

- أو أنه كان يقول ذلك مجونا ولعبة، ويقول بلسانه ما ليس في قلبه.

وقد كان يباطه مسلما.

- والناس في أبي العلاء مختلفون، فنعلمهم من يقول: أنه كان زنديقا.. ومنهم من يقول: كان زاهدا عابدا، يأخذ نفسه بالرياضة والخشونة

والقناعة باليسع، والإعراض عن أعراض الدنيا.

- مارق عن الاسلام السني نحو نحو التشيع.

- يذهب منصف الهندو الراهبة، في إثبات الصانع، وإنكار الرسل، وتحريم أكل الحيوانات وإبذائها.

- قد شكك رابع في دينه.

- صاحب زهد فلسفي، يرى رأي الحكماء وأوائل الفلاسفة، في أن إيجاد الولد وإخراجه إلى هذا العالم جنائية عليه لأنه يعرضه للحوادث والأفات.

وتبدو هذه الأراء - كما تعلق الباحثة - وكأنها اختراق لنسج التشاؤم بين الكفر والإيمان ، ولكنها تناثرت في بعض عبارات تبرر ولا تقوى على التنبؤ بفكرها في وجه تلك الثنائية الراسخة. ونترن أن ترد - هذه الأراء - عند أبي مترجم دون أن تلمس دسا ضمن ما شيع وما تصاد من الراي حول أبي العلاء ، وهي أيضا تمنهج الاستشهاد بمقتضيات من نصوص أبي العلاء دون أن يكون في خروجها عن النقصان. تكلف لخشنة تحقيق النصوص وتحليلها واستقرانها في كليتها. وقد انسحب الموقف المتناقض للقدماء تجاه عقيدة أبي العلاء ، على نصوصه فوقها أمامها موقفا مرتبكا. فادبه يوجب التهمة في حقها ، وأشعاره تدل على التناقض ، وهي ، طابيل ولكن له شعر جيد ، ومنمن ذكر طرفا من شعره ليظم صمما ما يحكي عن إلهاده وكان ديوانه «الزروميات» هو المصدر الرئيسي للاستشهاد بأفكاره وتأكيد أراء المترجمين في عقيدته. وقد تعاملوا مع الزروميات على أنها نظم الفكر والعقيدة «لا عملا من أعمال الشعراء وما تحمله من خيال ككوب، فحرموه من أي بعد فني يستدعي التأويل والتأمل، كما حرموا الشعر قبله من إبعاده الفلسفية. وترجم الباشعة فضيحة تعامل النقاد القدماء مع شعر أبي العلاء ، في الزروميات، على أنه فكر منظوم. مفهوم هؤلاء النقاد لالاب، الذين كانوا يرونه ألباعا منفصلا عن الفكر، فالشعر عندهم «أما أن يكون نظاما لأفكار، وأما أن يكون مبالغة وتزيين لعل ثابتة لا تنتهي إلى رؤية موحدة وعميقة للوجود، كما أن أبا العلاء كان مسؤولا - في رأي الباحثة - عن التعامل مع شعره كوثيقة دالة على أفكاره ومشاعره، وهو ما يفهم ما كتبه في مقدمة ديوانه الزروميات فهو يبدو وكأنه ينفي الكتب من شعره، ولكنه في حقيقة الأمر يقدم مفهوم الخاص لفضية الصدق والكتب في الشعر. كما يقدم منهاجها خاصا به في الشعر، فهو يعتمد في منهجه على البناء والنظام الذي يتماشى بعويج وحدة الموضوع والغرض والبناء الشعري عنده يعتمد على الوحدات المفردة، التي لا يلحق بعضها ببعض، ولا يقوم بعضها فوق بعض، وإنما هي تنويعات على لحن واحد، تصل وصل خفيا لا ظاهرا ما بين التمجيد والتنبية والتذكير والتعذير والفهم. أنها معاناة وليست شكلا من أشكال الدعاية. والكتابات - في شعره - ليست كاذبة ولكنها مجاز يترخى الصدق.

وقد اعتمد النقاد والمترجمون القدماء بشعر أبي العلاء مهملين شره، اللهم إلا غناية قليلة براساته الأخوانية أو رسالته إلى أهل العصرة التي أطن فيها اعتزال الناس، ولم يلق باقي شره إلا إشارات قليلة مقتضية لكل ذلك، دون أن ينص - ولو مرة واحدة - على الطابع القصصي لمؤلفاته الشعرية كرسالة - الصاهل والشاهج، ورسالة الغفران، ورسالة الملائكة، ويرجع الدكتور أحمد كمال زكي عدم ملاحظة النقاد القدماء السرد القصصي في أعمال الأدباء العرب الكبار إلى مفهوم هؤلاء النقاد للنص الذي «يرون أن الغرض منه كان استخلاص الحجة الأخلاقية والدينية فقط. ولم يكن الاختلاق الفني أو الديني عاملا مصدرة للشاعر - وأهملا للشعر، في حين حوكم القصص بهما وطوردوا على أسسهما. غير أن بعض القصص قد باتت مشروعة اختراقها على أغراض تعليمية مثل اللغات ورسالة الغفران لأبي العلاء وقد حال ذلك دون الوقوف على بعدها الأدبي، وتصل بنا الباحثة في نهاية عرضها النقدي لأراء النقاد القدماء لنصوص أبي العلاء ، أو النص العائلي، كما تسميه وتستخدمه في كل بحثها المجهد والمتن، تصل الباحثة

إلى تقديم موقف القدماء، على أرضيتهم الفكرية والأدبية والدينية ذاتها، دون أن تحلمهم لغصفا تتنازع أبحاث ونظريات النقاد الحديثين. هؤلاء النقاد - كما تقول - وقعوا تحت سلطان ما أقروه، الذي وإن كان يمحجر على الفهم ويعرقل التطور، إلا أنه يمتلك جمالا لا يجده في الغريب غير الخوف. والنص المألوف - عند القدماء - هو ما جرى مجرى العرب الأوائل أما النص الخارق والمتجاوز، فهو إما يجري مجرى القرآن أو يعارضه، وما كان نص أبي العلاء غير مألوف، فقد تيسر الربط بينه وبين النص القرآني، تارة كنص معارض وتارة كنص مواز (...) لقد كان الحكم على عقيدة أبي العلاء محور اهتمام المؤرخين والبلغاعين الثاقبين لنصه من القدماء، في مرحلة كانت غاية المعرفة فيها هي الوصول إلى المثل الأعلى الجديد بأن يجتذى، وللإعيار الذي تقاس عليه مختلف التجارب الأدبية، وهذا المثل يتجاوز به الإنسان حدود واقعه، بكل ما يحمله هذا التجاوز من إيجابيات الانضباط والترابط الاجتماعي، ومن سلبية الاستهانة بالهجرة الفردية وحيويتها وإبداعها وطموحها للأفضل. غير أن القدماء تركوا لنا معالم مهمة من الرجل وكتابات، لا سيما أن معظم أعماله قد فقدت، وأولا هذا الجهد التاريخي، ورغم ما شابه من نزعات تقويمية، لما عرفنا أبا العلاء ولما استشكل علينا نصه، وعلى الرغم من كل المحاولات المبذولة للأحاطة به روي عنه وعن مؤلفاته، واختلاف زوايا النظر إليه، إلى حد تفكيكها وتجزئتها، فقد تأبى النص العائلي على التصنيف العائلي السوافع بين الكفر والإيمان، وعلى الفكر البلاغي المنصم للروض والسورة أو العجيب بالفضيح الغريب.

أبو العلاء والنقاد الحديثون

يبدأ اهتمام النقاد الحديثون بأبي العلاء وأدبه بجهود المستشرقين في نشر كتاباته. وكان «فون كرومر» هو أول من حقق ونشر الزروميات، عام ١٨٨٩م ثم نشر سارجلوت رسائل أبي العلاء ١٨٩٨م - ونشر ليتسون «رسالة الغفران» ١٩٠٠م كتب الاسياني «التي بالثبوس، بهته الشهور الذي قارن فيه بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية لدانتى عام ١٩١٩. وقد حفظ المستشرقون عن غرار القدماء - لأبي العلاء، مكانته العلمية الفريدة في الثقافة العربية. فهو أعظم شعراء ما بعد الفترة القديمة (بروكلمان) وهو المارد النفس لالاب العربي (إيتسامل) كما أنه ذو صوت فريد متميز له أصداة بعيدة واسعة في الفكر العالمي (إندريه ميكل). أما رسالة الغفران فهي تحفة النثر العربي بلا جدال (جاستون فييت). ولكنهم تميزوا - عن النقاد القدماء - بإعادة نشر النصوص العائلية وتحقيقها من جهة، وربطها بالآب والعمالي من جهة ثانية، وإخراجها من الجبال العفائدية إلى المجال الفلسفي أو الجبال النصي من جهة ثالثة، ولكنهم فيما يتعلق بعقيدة أبي العلاء والوقوف على مفرز نصه، لم يصلوا إلى حل قريبهم. كذلك لم ينفذ الغفران - وكالقدماء - عن معطيات عصرهم. فقد كان نشر النصوص العربية وتحقيقها داخلها في مشروع الاستشراق المنفتح على الشرق استعمارا وتسليطا عليه وتغريرا، على نحو يبدو فيه المستشرق كما لو كان بطلا جاء لينقذ الشرق من غياهب الظلمات، ويعيد نشر نصوصه، وبناء ثقافته الحضارة. ممكنا بذلك سلطة فرض منهج مستمر للدس مؤسس على التقنيات الطعية الحديثة في القرن التسلسع عشر، والتي تتمثل في المعالجة التاريخية

والفيلولوجية والمقارنة للنصوص القديمة. في هذا الإطار نشر المستشرقون النص العثماني، ولكنهم في دروسهم له... شأنه شأن ذخائر الأدب العربي - رغيباً في التعرف على الحياة العربية أكثر مما عنوا بدرس النص الفني. هذا من جهة، ومن جهة ثانية صنف المستشرقون النص العثماني بين مصنفات الأدب أو الفلسفة وفق الجدوس الغربي، مما حال دون فهمهم لأغوار النص ومعانيه في ذاته، ثم جاء الدارسون المصريون في القرن العشرين ليقرأوا رسالة الغفران في ضوء نظرية متقدمة للأنواع الأدبية، واطلع فيها وبين الأعمال الأدبية العالية التي تتشابه معها مثل «مدرجة الضفادع» لاريسيفانيس، كما فعل الدكتور لويس عوض، أو وصفها بساطور قصة حيالية عند العرب، عند الدكتور طه حسين. أو «أول مسرحية عربية» عند الدكتور عائشة عيبل الرحمن، وقد تم هذا التناول النقدي لرسالة الغفران في غياب نظرية نقدية عربية واضحة للأنواع الأدبية في الصور الوسطى، كما نرى البساطة، ولكن وضع رسالة الغفران ضمن الأنواع الأدبية العربية المعروفة، بشكل، في الوقت نفسه، نقطة تحول خرجت بنص أبي العلاء من المجال الوثائقي الديني إلى المجال الفني، وأمنت بمسرحية النص إلى الأدب العالمي كله، وإن كان هذا التصنيف قد وضع الباحثين أمام مشكلات نابعة من طبيعة نص أبي العلاء فسيوسه مرة إلى النوع الروائي القصصي، ومرة إلى الدراما، ومرة إلى أدب الرسائل.

وإذا كان القدماء قد حاروا في تصنيف أبي العلاء دينياً، فإن للمستشرقين والتقاد العرب الحديثين قد حاروا في تصنيفه فلسفياً، فهو «بزرع النزعين معا: نزعاً المنصوصة ونزعاً المعتزلة» وهو «يتمسك إلى المذهب الاشعاعيلي ابياباني يوحفه مذهباً غير تقليدي، وكان دينه الاعتقاد الجرد بالله» وهو «ديكارتى سابق لعصره» وهو «يراهن رمان الفيلسوف الفرنسي بيسكال». أو «يقرب في فلسفته من عمر الخيام». أو من «أبيقور». أو من «فلسفة داروين في التشوه والارتقاء». أو من عقلانية أرسطو ومثالية أفلاطون معا. ومن المفيد أن نقتل هنا ما نقلته الباحثة عن طه حسين ورايه في علاقة نصوص أبي العلاء بالدين والفلسفة. يقول «إن أبا العلاء أتبع نفسه، وأتبع معاصريه، وأتبع الناس من بعده وسقط يتبعهم إلى آخر الدهر، لأنه على صرامته وصراته واستقامته في حياته العملية، لا يسلك الطريق الواضحة المستقيمة في عرض آرائه، وإنما يلأوي بها أشد الانواء». وليست هذه الفلسفة الأفلسفة أبيقور قد لأم بينها وبين بيئته الإسلامية ملامة رائعة حقاً، حتى خدع عنها كثيراً من الناس فظنوا أنها إسلامية خالصة، وروا فيها مذهباً موروثاً من مذاهب الزيد والتمسك... وهذه الفلسفة العلائية الأبيقورية تقوم قبل كل شيء على إنكار العلة الغائية التي يؤمن بها كثير من الفلاسفة وأصحاب الديانات جميعاً... فلا شيء لا تخلق لنا، والطبيعة لم تسخر لنا شيئاً، فلا ينبغي أن نستغل منها كل ما نستغل، ولا أن نستأثر بخيراتها لأنفسنا، ولا أن نؤلم الحيوان للذئنة، ولا أن نظلم لمنفعتنا. فليس حقنا في الحياة بأكبر من حق، وليس لنا عليه هذا السلطان الذي تنتهك لأنفسنا، إنما هذا كله غرور جاننا من هذه الأثرة التي خيلت لنا أن العالم خلق من أجلنا، هذا هو الأصل الأول... ولأصل الثاني هو أن من حقنا أن نستمتع باللذات إلى أقصى حد ممكن، ولكن هذا الاستمتاع لا يسيل إليه، لأنه لا يصح ولا يستقيم إلا إذا دخل من الألم والنظم واللعوان. وليس إلى هذا سبيل، وإن فلانصراف عن هذا الاستمتاع

هو الخير كل الخير وهو الحق... والأصل الثالث هو أن هذا العالم لم يخلق نفسه ولم يخلق عبثاً، وإن خلقه إليه ليس في وجوده شيء، وخلق لحكمة ليس فيها شيء، ولكن عقله لا لا تعرفها، ولا تستطيع أن تعرفها لأنها لم تمنح وسائل هذه المعرفة، كما أن أجسامنا لم تمنح السبل الذي يوصلها للثريا!

وقد درس بعض النقاد العرب نصوص أبي العلاء من خلال المنهج النفسي، كالكتوترة عائشة عيبل الرحمن والدكتور محمد مندور والاستاذ أنور المدلوي، محاولين تلخيص غموض نصوصه من خلال تفسير حياته الشخصية وما أصابها فيها من حزن وألم وإياس عاطفي، ومن خلال ما خلقته أفة الصبي عنه من رغبة في التعمير والاستعراض والتباهي. ويرى الدكتور مصطفى ناصيف أن هذا المنهج في النظر إلى نصوص أبي العلاء قد جر أصحابه من النقد إلى مزالق كثيرة، فقد نظر هؤلاء إلى ما في النصوص من لخصاء ورموز، فنظرهم إلى العلامات الجبرية التقليدية، والتي يمكن معناها في المعاجم أو كتب تفسير الاحلام، ولكن هذا ترتيب ينبغي أن يقلوا، ولا يصعب وزره على التحليل النفسي من حيث هو... وليس من السلام - بدافع - أن يكون المعنى الخبيء في العمل الفني من وادي الرموز الجنسية... وكان الكلام عن شخصية الفنان في معظم الأحيان هروباً من النص ومشقاته أو تسوية ومهينة بين النص ومصابه، وتتابع البساطة جهود النقاد والمحدثين الذين درسوا النص العثماني دراسة أدبية، ملاحظة أن اهتمامهم الأكبر كان بديوانه الشعري «الزعميات» و«كتاب الفري» «رسالة الغفران» كما اهتم هؤلاء النقاد بالدرس المقارن بين رسالة الغفران وبين أعمال أدبية شتى تنتمي إلى المرحلة إلى العالم الأخرى، كان أبرزها «الكوميديا الإلهية» لدانتي في الأدب الغربي، و«رسالة التواضع والزواجر» لابن شهيد الأندلسي في الأدب العربي في العصر الوسيط. وقد كان لدفاع الدكتور طه حسين عن أدبية نص رسالة الغفران، أثره في انطلاق النقاد والدارسين من بعده في تصنيف الرسالة ضمن الأنواع الأدبية المعروفة.

- فهي تتدرج في النوع القصصي لأدبنا القديم مثلها مثل التواضع والزواجر لابن شهيد.

- أو هي تجمع ما بين الرواية والأطروحة والقصة الفلسفية فتقرب من قصة حي بن يقظان لابن طفيل.

- أو تجمع بين الرسالة والقصة، أو تنتمي إلى أدب الرحلات، أو هي

محاورات في النمط الأفلاطوني.

وتقف الباحثة وقفة نقدية أمام ثلاث دراسات حديثة أولت الانتباه والشكل القصصي في رسالة الغفران غاية خاصة.

- أولها دراسة المستعربة الأمريكية سوزان سكوتفيلد عن «رمز الخمر» في رسالة الغفران، والتي تبنت فيها موقف أبي العلاء من جنّة الغفران، وعلاقة التناص بين هذا الموقف وبين القرآن والشعر الجاهلي والأساطير اليونانية.

- والبحث الثاني للدكتور عمر موسى باشا في كتابه «نظرات جديدة في غفران أبي العلاء» والذي يوازن فيه بين بطل رسالة الغفران في رحلته إلى العالم الآخر، وبين المصادر الإسلامية للرحلة ممثلة في واقعة الاسراء والمعراج كما وردت في القرآن الكريم وللمسة النبوية والقصص الديني.

- أما الدراسة الثالثة فهي حول البنية القصصية لرسالة الغفران

للدكتور حسين الواد. ثم تنتقل الباحثة إلى مجال الدراسات اللغوية لنص الغفران عند الأستاذ محمد طاهر حمصي والدكتور جمال طلبة والمكتورة فاطمة الجبابي والدكتور أمجد الطرابلسي والدكتور مصطفى السعدي والدكتور سامرائي. وتخلص الباحثة من استعراضها للمعاجم النقدية المتعددة التي يتبناها النقاد والدارسون في دراسة أدب أبي العلاء الميري عامة ورسالة الغفران خاصة، إلى أن هؤلاء النقاد قد التفتوا إلى الموضوعات الرئيسية في النص العلائني «وهي الدين واللغة والأدب، ولكن بينهما خلاف [القلماء والمحدثين] فما كان زندقة عند الأوائل أصبح فلسفة عند المحدثين، وما كان غرابة مخلة بالبلاغة إذ أن الوضوح ينسق وتثبيت الشكل التقليدي لمظهر الدين، أصبح تارة استعراضا، وتارة تباهيا، وتارة تعويضا لحرمان عند المحدثين (...) هكذا اجتمع النقد على الالتفات إلى ذات الظواهر في النص العلائني، واختلفوا في توجيه هذه الظواهر بحسب التوجهات الثقافية السائدة في عصرهم».

لزومية أبي العلاء

ثم تنتقل المكتورة منى طلبة إلى الفصل الثاني من بحثها الكبير والهام والذي تعفيه عنوان «لزومية أبي العلاء» وفيه تصل إلى مستوى من الإبداع البحثي يستحق الالتفات والاهتمام أكاديميا ونقائيا وليس فقط لما يحمله من تفسيرات جديدة موقفة في الدرس الأدبي، ولكن أيضا لما يبينه عنه من ميلاد ثقافة جديدة وحياة لأدبنا القديم، وما أثمره الجديد والجدد في هذا المجال الهام من مجالات للثقافة الزومية. وهي تقسم هذا الفصل من البحث إلى قسمين: منهج أبي العلاء في التأليف - ولزوميته. وبعد أن تورد قائمة بما حقق ونشر من أعمال أبي العلاء شعرا ونثرا ونقاسير تعتمد إلى تعريفنا بمنهج أبي العلاء في التأليف نافذة من طلائعه وغرائبه الصعبة، التي يدركها كل من قرأ شيئا من مؤلفات أبي العلاء التي أزم فيها نفسه بما لا يلزم، والتي اتسمت - كما تقول الباحثة - بالأحاطة والشمول شكلا وموضوعا، كما اتسمت بالجمع بين العناية بالشرح والتفسير وبين تعدد الاغراب والألغاز، وكما عنى بالأحاطة فاستطرد وأطال ليتقصى، وكما حدد موضوعاته في الأدب واللغة والدين ومزج بينهما مزجا غريبيا، فكان يستطيق الحروف، ويعاود حلك الموت، أو يخفي الصور لتتكلم، فلماذا أغرب وفسر؟ ولماذا أجعل وتقصي؟ له كل كان مميلا لا يهمل دقائق اللغة، ومغريا يجد في الوجود غموضا أجل من أيض ببعض كلمات على السطح، فسعى لإدراكه وصياغة معناه من خلال رمز وتاريخ وغاية تجتمع من خلال الأدب واللغة والدين. لقد التزم بموضوعات لم تكن غريبة على الثقافة العربية الإسلامية، كما التزم بمنهاج يميح بالظاهرة اللغوية متملا في الأحاطة والاستقصاء، فكما التزم بالأغراب والتفسير، وهذا المنهج في التأليف هو الزومية الأولى من لزوميات أبي العلاء. أما الثانية، فنرى الباحثة أنها ذات أبعاد ثلاثة هي الزوم - الالتزام - عدم الالتزام، «منها لزومية تتراوح ما بين وعي الإنسان بما أزمته من نفسه من طمع إلى الأفاق جذاب، طامع بالمعالي، وبين اختيار ملتزم بتتقيق هذه النفس محاصرة أطماعها وشحن أرائدها، وعمل لا يلزم الآخرين به بل يستحجم لتجاوزها، والطبع عند أبي العلاء مفهوم الغريبة أو الفطرة التي تتسم بالبهر، وهو خارج خارج الإرادة الإنسانية. ولكن الإنسان يفتن من الكائنات

الأخرى يتباذل ما هو مكتسب بما هو لطري، مداخله كتب أو تنقيح. مكن للغرائز يتم خضوعا لتقليد المجتمع، أو تنقيح لها يحاول دائما أن يكون إنسانا، أي أن يروض ما جبل عليه من طبع، لم يقف أبو العلاء عند حدود أدراك تنقيضات النفس الإنسانية، ولكنه بر سوعي هذا خطوة أخرى ليجل منه سبقا وطرشا لاختيار قائم على الرؤية والتميز. وهنا تكمن حرية أبي العلاء، وصفيته - في رأي الباحثة - فلا صدق ولا حرية لا اختيار يجر الإنسان عليه أو يجهل، ولا صدق ولا حرية لا اختيار لا يعيقه الالتزام باجتهاد وموازنة... وكان أبو العلاء صادق الحرية لأنه اختار حدوده، ولأنه كره الاتباع والتقليد، ولأنه أخلص لدعوة التحرير والتطور حتى خشي أن يصعب هو نفسه جزءا مما استنكره، وأبى أن يكون صنعا، وبلغت نزاعته حدا مثيرا حين دعا مخاطبة لتجاوز فكره، وزجره لخالفه لقلقه

والقل كالبحر ما غيشت غواربه شيئا ومنه بنو الأيام تغرف

ولن نقف طويلا أمام هذا الفصل من البحث المتعلق بلزومية أبي العلاء، لأننا نرى أن من حقّه أن يقرأ كاملا، لا لينريدا معرفة بأبي العلاء وأدبه فحسب، ولكن ليوردنا أيضا بفاتح جديدة لدخول كنوز تراثنا العربي الإسلامي عامة، والذي بسطته الباحثة بسطا واضحا لا عوج فيه، بل وصل حميم لجوهر هذا التراث الغني والواسع بالإنسان وعمرته للأرض بواقع السوي الزلق - الذي نعيشه - بالثرات، والذي يشيع في مجتمعات أعداء الثقافة والتراث والدين الحق جميعا، وتساعدا - الباحثة الجادة المجددة - بهذا المنهج على فضح وكشف الضلالات الفكرية الرأجبة، زورا وبهتانا باسم الإسلام.

وتخلص الباحثة من فصلها هذا إلى أن أبا العلاء لم يكن مشتت الفكر ولا زائغ العقيدة، كما تراهي لكثير من نقاده القدماء، وإنما التزم منهج صارما في التأليف والإبداع في سيرة حياته وفي تعامله مع اللغة (...) وقد اتخذت هذه الزومية طابعا لغويا، إذ ورت أبو العلاء لزوم الثقافية الشعرية فالتزم إعادة إبداعها من خلال الصياغة المزجوجة، وإدارتها على حروف العجم، ليفتح أبوابا لا نهائية من الإبداع تحت فصولها الثمانية والعشرين وهو ذات المنهج الذي تجده في الغفران في التزامه الرصون التقليدي لرحل العالم الآخر، وصياغة الأدبية لها، بما يتيح قراءات عدة جديدة لدلالات هذا الرمز. التي اتخذت طابعا دينيا مفرها. إذ أزم نفسه الجبوية لله وحده والتزم اجتهاد عقل وضمر خشي إدعاء اليقين متقيا الله، ولم يلزم غير تعاليا أي جبر. هكذا جدت هذه الزومية جوهرها لفلسفة أبي العلاء في الوجود والمعرفة والأخلاق، وهي فلسفة تربط ما بين السلوك الشخصي والمعرفة اللغوية وبين القوى، ليمتيز النظام للعري العلائني باستنصاره للعقل والضمير معا وللاجتهاد العارف عن السيطرة.

أبو العلاء في سياق ثقافة عصره

لم تكن إبداعات الكبير من أعلام الثقافة العربية القديمة في عصر نهضتها، كما نرى الباحثة، ظواهر شاذة ضمن سياق هذه الثقافة الغنية، فك لم تكن هذه الإبداعات في الفكر والفلسفة والتصور والأدب والفن والجغرافيا والتاريخ تعزدا على هذه الثقافة أو خروجا عنها، ولكنها كانت

محاور تجديده - فقد أحسن هؤلاء المبدعون الاتصالات إلى ثقافة عصرهم، وتجاوزوها من داخلها إلى ما يطو بها، وليس صحيحاً أنهم في تروهم على تاريخهم الدماي كانوا متواكفين له، أو متفصلين عن ثقافتهم، بل لهم كانوا الأكثر استيعاباً لعوامل القوة فيه. يبرزونها ويهولون من كامل طاقاتها للعبور إلى ما هو أفضل، ثم تخلص الباحث من هذه المقدمة إلى قراءتها التازيلية لرسالة الغفران، والتي تنقسم إلى واجهتين: الأولى هي تتبع ملامح أسلوب أبي العلاء في التأليف من إحاطة واستقصاء وإغراب في التعبير. يضاف إليها في رسالة الغفران تداخل القص مع الشرح. فمفصل هذا الالتزام النهجي الذي زلج الإبداع الفني للرحلة. استطاع أبو العلاء أن يعيد صياغة رموز أدب الرحلة للعالم الآخر، وإن يتم بمهارة معنى رسالة التي توازي بين كل من الحكم الأخروي، والنظر النقدي للتاريخ والثقافة والانسجام والاستعمال اللغوي. ومن وجهة ثانية منظوم بدراسة مؤشرات ما خارج نص الغفران وهي: مقام التراسل الذي سبقت فيه الرسالة والفراش والنوادم، وعنوان النص، كمفاتيح ضرورية لفهم نص الغفران في كليته من جهة، وتحديد مكانته من الثقافة المعاصرة له من جهة أخرى، وذلك بوصفه نصاً متممياً للثقافة العربية ومتعدداً على توجهها الأيديولوجي في آن.

لقد تجلّت ظاهرة الإحاطة والاستقصاء عند أبي العلاء في رسالة الغفران في التزام الحروف، التي كان يهدئ حساسية خاصة لها، فقد استجاب لانساع علوم الحروف في عصره من ناحية، ولتفهم الخاص للغة الوجود من ناحية ثانية، فقد كان خضوعه لها منطاً حريته وإحاطة بها حين قسم كتاب وصف قصورها كما فعل علماء الجفر. ولكنه لم يجعلها مقاصد غيب كما صنعوا. ولهذا أعرض عن الترتيب الأيجدي إلى الترتيب الإلهامي، كما عرف الحروف معنى اتصالها بالوجود، فليها يكمن رمزه الروحي عند الصوفي، والغيبي عند علماء الجفر، والمسابي عند العرب القدماء والطبيعي عند علماء المسلمين، والإنساني عنده.

ومثما أحاط أبو العلاء بالحروف في رسالة الغفران ليفتح مجالات جديدة للابحار، اتجه إلى الغرب من الكلمات رغبة في رضا الله، كما يقول في كتابه الفصول والغايات، يقول: علم ربنا ما علم، اني ألت الكلمات، أعمل رضا المسلم، وأتقي سطخه المؤلم، فبه في ما أبلغ به رضاك من الكلام والمناهي الغريبة. وترى الباحث أن غريب أبي العلاء اللغوي قائم على التزام السجع، والتوظيف الأدبي لمصطلح العلمي، واستعداد للهور من الألفاظ، «أن مبدأ الفرابية عند أبي العلاء هو الذي جعل القارئ يشعر أن ما يكتبه مختلف، إذ يدرك أنه أمام نص لا يدخل في مألوف ثقافته وما اعتاده من معاني لفته. ثم لا يستطيع أن يتلقى هذا النص تلقياً سلبياً، وإنما تلق في حاجة إلى تأمل وتأويل (...)» ومن الخطأ أن نصور غريب أبي العلاء على الكلمات الغريبة وحدها، عينا أن نضم إلى غريبه العلاء اللوافة أيضاً، إذ تتغير معانيها في نصه، فالجديد عند أبي العلاء ليس استعمال الكلمات الغريبة، وإنما إرساؤه مبدأ الفرابية كاجراء للوعي بضمامين أخرى غير تلك التي انفادها، ليس في نصه فحسب، بل كذلك في لصلحات علمي النحو والفة استخدمها بلعانيا في رسالة الغفران

ويخص هذه المصلحات العلمية من تجربتها وبذنب الفروق بينها كمنطق حكم للغة وبين الأدب كحساسية خاصة إزاء الوجود.

وتسبر الباحة حرم أبي العلاء على شرح وتفسير غريبه، بأنه يجعل الامر في غلبة الفرابية، فإذا كان قادراً على توصيل أفكاره في لغة سهلة فلماذا يبدا بالانغراس؟ وتورد الباحة تيريرات بعض الباحثين لهذه الظاهرة، فالبعض يراها نزوعاً تعليمياً، والدكتور طه حرساً على النص في وثوقاً بها. فالرجل كان لا يجب أن يترك تصوصه ناقصة تحتاج إلى يكملها بالتفسير، كما أنه كان يخشى التأول والكتب عليه، فيعد إلى كلامه فيجعله ويشرح أغراضه فيه. ثم تسوق الباحة أنواع التفسير عند أبي العلاء ومن تفسير معجمي، يقوم في سياق النص الأدبي بدور هام في الانتقال بالمعنى الاجتماعي المتعارف عليه إلى المعنى الرمزي للغة، وتفسير نحوي، ينضوي تحت لواء نظريته الموضوعة لا يديولوجيا للغة، والتفسير النحوي بين من تعدد وظائف المعنى الواحد، والتفسير المعجمي بين من جعل للمعنى الواحد، والنص الأدبي يبدو وكأنه إعادة تفسير لنصوص سابقة عليه. وما هي رسالة الغفران أن لم تكن تفسيراً لنص غائب هو نص الرحلة للعالم الآخر. بالتفسير يقوم أبو العلاء بثبات النحو كقواعد مجردة. وثبات المعجم كقوائم مطولة تحمي المعاني، وثبات الكلام كإيديولوجيا زائلة من أجل تجميع طاقات الكتابة بما يحافظ على الهوية وينطلق بها نحو الأبداء.

وترى الباحثة أن أبا العلاء في جمعه بين الخيال والشرح والانتقاس يقدم نموذجاً لتوافق الخطاب الأدبي في الثقافة العربية، فمن خلال الانتقاس يقدم نموذجاً سابقة عليه، ومن خلال الشرح يقدم منهاجاً علمياً لكشف شفرة هذه الرموز «ليشروط من جديد ومن خلال خياله الإبداعي في مجاز أشمل هو النص الأدبي في مجمله أو رحلة رسالة الغفران، فإذا كانت هذه الرموز اللغوية في الماضي، فالشرح والإبداع الأدبي هما المستقبل الممكن لها. هكذا يحول أبو العلاء العلم إلى درس، والفرق في معنى الكلمات إلى استقرا في العمل. أبو العلاء أن لا يتنكر الرموز اللغوية والدينية السالفة عليه، ولكنه يفض وضوحها الزائف من خلال منهج التحليل اللغوي، ثم نسيج من خيوط متقابلة ومتشابكة وتميز بعضها من بعض - نوعاً من الحوار بين النص ولفته، أو بين الكاتب وثقافته، أو بين الكلمة ومختلف طبقات المعنى. أما رحلة البدء والصعر فهي تصمم مثاليات من الانتقاس من الماضي وتفسير لها، وإعادة لإبداعها تستخلصها كرامات المعنى، فهدت النص للتطعة نزعاً على لعبة مزدوجة من الاستعداد للمستمر، والتذكر الذي يلم بثبات هذه اللحظات. هكذا لم يقدم أبو العلاء - طيلة الرحلة - أي تأويل صريح لرموزه، ولكنه من خلال الشرح خلف لنا منهاجاً للتفسير يعيننا على الفهم، لا لفهم فحسب، بل لكل نص نقبته أو نقرأه أو نعيد صياغته. ومن خلال الصياغة الفنية الأدبية بحث التفسير السابقة عليه بحثاً جديداً تماماً.

مؤشرات ما خارج النص

تختلف رسالة الغفران من عرّف الأدب العربي من رسائل أدبية نثرية. فهي رسالة أخلاقية فنية من ناحية (رسالة ابن القارح ورواي العلاء

عليها) وهي سرد قصصي على مثال قصص الأمثال والأخبار والنوادر وأحداث ابن دريد ومقامات بديع الزمان والعريري. كما تتمثل رسالة الغفران من جانب آخر بأبواب الأضرة الذي تشكل قصة الاسراء والعراج نواته. بالإضافة إلى قصص السوغاط والقصص الديني والسمعيات في كتب التفسير. كانت رسالة الغفران آتت استخداما غير مألوف لسياق المراسلة في الأدب العربي. وهي أيضا - في هذا السياق - لا تقترب من أدب المراسلة الثقافية في الأدب الغربي - الذي عرف في القرن الثامن عشر في إنجلترا مع رواية Pamela لصمويل ريتشاردسون. وانتقل منها إلى ألمانيا وفرنسا. إذ لجأ جان جاك روسو إلى شكل الرسائل المتبادلة بين البطل والبطة كسرد لأحداث قصته «Nouvel Heloïse» كما لجأ إلى جوته في روايته «الأم وفتره» وإن كان أبو العلاء قد لجأ في رسالة الغفران إلى أسلوب المراسلة والحوار المعروف في الثقافة العربية. إلا أنه اختار شكلا للحوار غايته كشف الحقيقة، مستفيدا من الانجاز العلمي لعلم الكلام، بعد توظيفه للبحث عن الحقيقة من خلال دمج الحوار بالنص مستخدما مقاربة تعدد الأصوات، ومازجا بين طريقة سقراط في التحكيم والتوايل وتباين الشخصيات كنزوات فاعلة وكاشفة للحقيقة وفالرسالة في الحقيقة لا تعيد للنظام عن عقيدة أبي العلاء بشأن آخرته، ولكنها تشهد وساطتنا لتعرف على هذا العالم ككلام لغوي شديد التعقيد، علينا أن نعانى حل رموزه. والمسخرية في هذا النص (رسالة الغفران) ليست تعبيرا عن استهانة أبي العلاء للعالم بآين القارح كما ردد الكثير من النقاد، ولكنها وليدة ما يظن إلى أن القارح أنه قد يسكن إليه. هذا الاعتقاد الذي تضعف الأساطير في النص موضع شك (...). في مثل هذا السياق وجد أبو العلاء مبررا للانتقال بالحوار التلغيمي المنسلط الذي يمثله ابن القارح وأمثاله من مؤيدي المذوك إلى حوار سقراطي يسلح عن الحقيقة. كما وجد في نشر الرسالة مسوغا للانتقال بالقضايا المعروجة من قبل ابن القارح إلى مستوى أعم ومتعدد المستويات والأصوات هو الشكل القصصي.

وتتبع الباحثة لقسام رسالة ابن القارح التي جاءت رسالة الغفران وكأنها رد عليها، فهل تشتمل على جزء تمهيدي، يليه جزء عن أحوال الزنادقة وللمحدثين في الثقافة العربية، ثم جزء ثالث عن توبة ابن القارح وخشيته أن يموت قبل أن تكتب له توبة يستحق بها رضوان الله. ورابع تمهيد الباحثة عنوانا فرعيا هو «اعتذار وعنوان وخامس تسميه «شيوخوخة» وبحث عن سلامة» يختم بها رسالتها.

وعن فوارج وخواتيمه رسالة الغفران، والتي هي امتداد لتقاليد الكتابة العربية، وقد لعبت دورا في توعية الفكر العربي، وإلى توثيق النصوص، وقد استخدم أبو العلاء هذا التقليد في الفتح والخاتمة للتعبير عن التوايل الغامضة التي يسخرها الكلام، وإن كان معناه لا يضيغ - في نظر أبي العلاء - فهو يسري خفية في ولاعي الامة بتاريخها ومصرها.

وتقف الباحثة أمام العنوان «رسالة الغفران» ووظيفته للزبوجة، وارتباطه بالوعي الكتابي لا الشفاهي، وهي ترى أن التماسي والمضاهة في استكلته مغزى العنوان لا يكشفان عن دلالة الخفية البعيدة. محاولة انتهاز منهج خاص بها في تأويل مغزى العنوان، فهو عندها يبدو وكأنه معارضة لرسالة الامام الشافعي في الفقه السني، فالغفران هو حكم الله - وليس بابا من ابواب الفقه، لأن الحكم القوي قد تعارضه المشيئة الالهية. كما يحيل

عنوان الغفران أيضا إلى الأدب الاخروي الاسلامي، ولكنه يخالفه ومطلب الغفران في نظر أبي العلاء ليس رهين ارتكاب ذنب معين، يستجدي للذنوب اعتاقه غفران الله، ولكن طلب الغفران الالهي واجب على الإنسان بما هو كذلك. سواء ارتكب ذنبا أم لم يرتكب، ولعل أبا العلاء عندما بدأ رحلته في العالم الآخر من منطقة الاعراف يريد أن يشير إلى الشرط الاول لكل انسان حيث يستقرى، دلما في منطقة البين حتى يبت غفران الله في امره.

ويرى أبو العلاء أن طلب للغفرة قد يكون انكسارا مرضيا لذات المرض الذي خرج آدم عن اثره من الجنة، كما قد يكون طلب للغفرة وعيا بالهيب ومحاولة للسيطرة عليها بشوبهة اللق والجها. وعلى هذين المعاني تقوم رسالة الغفران: المعنى الاول ظاهر يتمثل في الغفران الذي يحصل عليه ابن القارح بمقتضى صك التوبة الذي منحه له قاضي حلب، وشفاة أهل البيت. والمعنى الثاني خفي يدلنا على التساؤل المستمر في الرسالة عما غر به لاهل الجنة. وكان هذا السؤال يوقف دائما تلقينا المنعزل للنص، وتعاينا بشخصياته القاتعة بالغفران ليسلما إلى عي جديد بالعنوان وبالنص وبمفهوم الغفران، لا كحال يرجى به نعيم النفس وغلب الآخرين، ولكن حال ادعى إلى التقوى والتساؤل والمسؤولية والتسامح والتجديد.

الرحلة الى العالم الآخر

اختارت الباحثة مصطلح «الرحلة الى العالم الآخر» لسببين. اولهما: اتساع معاني العاطف في المعجم العربي بما يتيح انطباقها على معاني هذا الادب، كما تمثل في مختلف مصادر الثقافة، والثاني: صلاحية هذا المصطلح لاحتواء التنوع الشكلي لهذه النصوص وبمسار أوسع يستدعي لفظ «رحلة» في لغتنا العربية معاني: الموت، والنباهة، والأجرام والخروج من حدود الذات، وهذه كلها معاني يستوعبها الحظ الدلالي الواسع لنصوص هذا النوع الادبي. فمن هذه الرحلات ما يتم أثناء الحياة كرحلة «الخروج» في الاسفار الخفية، أو ملجئة جلجاش، أو حديث الاسراء والمراج، ومنها ما يتم بعد الموت، كما هو الحال في كتاب الموتى عند المصريين القدماء، كما يشمل هذا المصطلح انواعا عدة من الأدب الاخروي، كالرحلة الدورية في العالم الآخر في النصوص المصرية القديمة، أو الرحلات الفردية في الاساطير اليونانية التي لم تعرف فكرة البيت الجماعي أو كوارث نهاية العالم، أو تلك التي تبشر بيوم القيامة كرواية يوحنا في الانجيل، والرحلة الى العالم الآخر - في إطارها المجرد - هي التي انتقلت من عالم الادياء إلى عالم ما بعد الموت، وسواء كان هذا الانتقال حقيقيا أو خياليا أو خيالا والادرج أو الجسد. وتتميز نصوص هذا الادب الاخروي بتركيبها لعدة مستويات تنتقل دوما من دين إلى آخر ومن عصر إلى آخر، كما تتميز نصوص هذا الادب بتوقع أشكالها، كما تعرض علينا معظم هذه النصوص استجابة تعيين النص الاصلي وذلك لتقيد على نقل الرواية، ولتعدد نتائجها المحتملة، ومصادر النص، وتعدد نسخها واختلافها، وكثرة الايجازات المقفلة، والتعديلات للخلعة عليها، وإعادة صياغتها، أي كل ما يشكل تطور النص وتحولاته على مر القرون، لقد انزعج أدب الرحلة إلى العالم الآخر في العصور الوسطى، فهو كما يرى بعض الباحثين يظهر في فترات الازمات التي تمر بها الشعوب، كما يرجع ازدهاره بأحسون آخرون إلى فترات الرخاء متعلما حدث في إيطاليا في بدايات العصور الوسطى، فبالأدب الاخروي في هذا الاطار يعد تعبيرا عن

الرغبة في طرفة جماعية جديدة، في سماء جديدة وأرض جديدة، كما أنه يشكل نوعاً من المعارضة للتقاليد الكنسية الصارمة.

وتلاحظ الباحثة أن ثقافتنا العربية قد خلت من الدراسات التي تتبع هذا النوع الأدبي. ورغم اعترافها بصعوبة القيام بالأحصاء والدراس الشامل لهذه النصوص، إلا أنها تقضي نظرة مجملة على هذا الأدب في تراثنا مرجحة ازماره إلى فترة متأخرة عن عصر النبوة، عندما انقسم المسلمون إلى فرق ومذاهب متنافسة، ومل وحل كل منها بقي بالفريق الأخرى إلى الألف. وكما تزايدت أخبار الآخريين في كتب الفلاس – المتأخرة عن عصر النبوة – حول الآيات الخاصة بالجنة والنار في القرآن الكريم، حتى أطلق عليها بعض المفسرين «الأسرارليات»، لما انطوت عليه من مبالغات قد تعزى إلى الآخريين اليهودية بكثرة مما تعزى إلى التفسير اللغوي للآيات القرآنية أو حديث الأسراء والمعراج. وفي كتب الأحاديث نجد نسخاً مضطربة لحديث الأسراء والمعراج، حتى أن حديث ابن عباس الذي يعد من أوائل الرواة عن الرسول صل الله عليه وسلم قد تضخم ليصل إلى ست وأربعين صفحة في النسخة التي يتداولها العامة في مصر. ثم تشير الباحثة إلى بعض نصوص هذا الأدب الآخري في الثقافة العربية في العصر الوسيط، لتخلص إلى نتيجة هي أن هذا الأدب كان لازماً للفقه لتعميد معاشير الناس ثواباً أو عقاباً، كما اتخذته للنصوص مادة لاهلاء شأن العلم المدني في مقابل العلم الشرعي، وجعل منه الفلاس مادة لاهلاء شأن العقل في مقابل النقل. ووجد الوعاط في مادة تعليمية، كما وجد القصاص في مادة ترفيهية، ولعل أيا هؤلاء قد أراد أن ينقل بهذا التراث للتعدد الأوجه نظرة جديدة في «رسالة الغفران»، حيث جعل الخطيئة ميراثاً مشتركاً بين الجميع، وأدب الرحلة إلى العالم الآخر ليس وقفاً على ثقافة إنسانية دون أخرى، كما أنه ليس وقفاً على فترات الأزمات دون فترات ازدهار. ولكنه يتخذ شكلاً مختلفاً عن عصر آخر، فإذ كانت الفكر ميديا الإلهية لدانتي في القرن الرابع عشر، ورسالة الغفران للعربي في القرن الحادي عشر فما أروع ما وصل إليه هذا الأدب في العصور الوسطى، وإن كانت النصوص الآخريية الأخرى في تلك العصور قد التزمت بهذا السياق، فإن الأعمال الأدبية التي استلهمت موتيفات للعالم الآخر في العصر الحديث اتخذت أبعاداً نفسية جديدة، مثل: الفرويدوس المفقود لملتون، وفارست لجوت، وترجمة الشيطان للفتاح، وملحة شاطئه للأعراف للمهري، ولم يعد العالم الآخر في عصرنا الحديث رمزاً شعرياً ببل وأقما لغوياً. فالأخرى بالنسبة لآدمان العصر الحديث – كما يقول جاك فرون – هي الحرب النووية. وفي هذا الإطار لم يعد الإنسان معتمداً على نوار الله ليحرق العالم. ولكن يمكنه أن يعتمد على نفسه ليفعل ذلك، وهناك فرق هامة يختلف فيها طرفنا الآخريي الراهن عن آخريين التراث مومنا أننا كنا نعتقد على رحمة الله من قبل، فمن الجازفة المرامعة على حكمة الإنسان الآن. ومنها أن الآخرييات الأبية لها ميزة تخيل أرض جديدة وسماء جديدة، وهذا ما لا ننتظره الآن من هذه الحرب التي تثير بين ثقفتين جميعاً، كما أننا لن نستطيع بسوجب هذه الحرب أن نميز بين الصالحين والظالمين أو بين الخير والشر، فالغضب المألوس مأل للجميع، والمقاتل والمقتول لهما في النار. ولم تعد سياسة الردع الأخلاقي – التي كانت تهدف إليها الأساطير – تجدي في طرفنا الراهن. إن مطاردة القتل العبيشي للإنسان ما زالت مستمرة منذ جريمة القتل الأولى وحتى الحروب الحديثة، وأزده هذا الدراما البشرية

يحاول الإنسان الخروج للسام من الكرة الأرضية؛ إما بتدميرها نووياً، أو بالسفر إلى كواكب أخرى، وفي هذا الإطار نشأت قصص التصور العلمي، استجابة للوضع الاجتماعي القائم من ناحية، وتحروا منه من ناحية أخرى، وهكذا نرى أن الخيال الأدبي والخيال العلمي يتضامران على تصور نهاية للكون واستقبال الإنسان فيما بعد النهاية. وفيها تتخذ موتيفات أدب الرحلة للعالم الآخر أبعاداً متعددة، فتقدم الكون قد يتم بإرادة الله تعالى، أو بيد الإنسان، أو وفق كاتبة طبيعية. وأمال البقاء تتمثل طورا في الصلاح الديني، وطورا في ضرورة الاتفاق بين الأمم، أو الرحيل إلى الكواكب الأخرى، أو دعم التقدم البيولوجي والتكنولوجي حتى يتمكن الإنسان من استبقاء نسخة دائمة من شخصه لا تظني بفناء مادة الكون. وفي كل الأحوال يعتمد البقاء على نوع من المعرفة: معرفة الخير من الشر في القصص الأدبي، والمعرفة العلمية في قصص الخيال العلمي. ولكن بقاء الفاضل في الأدب قد يصعب بقاء مالك التكنولوجيا في مجال الخيال العلمي.

وتقسم الباحثة أدب الرحلة إلى العالم الآخر إلى أدب أسطوري وديني وإنساني، غير مهمة الجانب التاريخي لهذا النوع الأدبي، لكنها تولي اللغة وعلاقتها بالرمز الأهمية الأولى. والنصوص الأسطورية هي النصوص المصادر بالنسبة لرسالة الغفران، ورحلة القديس برناند، وتتمثل هذه النصوص في الأدب الجنائزي المصري القديم، وملحة جلجامش في الأدب الآشوري البابلي، وبعض الأساطير اليونانية.

أما النصوص الدينية وهي ما تعدد الباحثة نصوصها على رسالة الغفران ورحلة القديس برناند، أن علاقة النصين بالنصوص الدينية علاقة مباشرة، بينما علاقتها بالنصوص الأسطورية علاقة غير مباشرة. وتتمثل النصوص الدينية في القرآن الكريم وحديث الأسراء والمعراج كتصنيف رئيسيين يشكلان مفهوم العالم الآخر في الإسلام، وفي المسيحية تعد رؤيا القديس يوحنا هي المصدر الأساسي لتصوير العالم الآخر. أما في اليهودية فتشكل أسفار الأنبياء حزقيال ودانيال وإخوخو العلامات الرئيسية لتصوير العالم الآخر. أما النصوص الإنسانية التي ينتمي إليها نص الغفران لأبي العلاء ونص للقديس برناند، فهي نصوص تنسب إلى مؤلف بعينه، كما نستلهم النصوص السابقة عليها أو المعاصرة لها.

السؤال الرئيسي

والسؤال الرئيسي الذي حاولت الباحثة الإجابة عليه، على امتداد خمسة عشر سبوع وثلاثين صفحة من القطع الكبير، ورجعت بشتائه إلى مائتين وعشرين مصدراً ومرجعاً عربياً ومترجماً إلى العربية وأجنبياً، وفي مقدمتها الكتب المقدسة، القرآن الكريم، والكتب المقدسة بعهديه القديم والجديد، والأسفار المحذوة، إضافة إلى الأساطير المصرية القديمة والبابلية الآشورية واليونانية والفارسية، واللاحم والعاجم، ودوائر المعارف ... الخ.

هذا السؤال هو: ما الذي كان يعنيه أبو العلاء برسالة الغفران؟! وفي إطار محاولة الباحثة الإجابة عن هذا السؤال الرئيسي اصادت قراءة رسالة الغفران المبدئية نصاً أدبياً متكاملًا، من خلال علاقتها بمجموع الثقافة العربية، وأدب أبي العلاء وفلسفته في اللغة والدين والأخلاق، مما يتيح لنا فهمها ومقارنتها بغیرها في الأدب العالمية، ثم دراسة نص الغفران دراسة مقارنة بالجنة الأرضية للقديس برناند والتي كانت متداولة شائعة في

أوروبا في نهاية القرن السادس الميلادي، ثم موت في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي، ثم ترجمت بعد ذلك إلى مختلف اللغات الأوروبية حتى أصبحت جزءاً رئيسياً من الفكر الأوروبي، وترجمت الباشعة - الأولى مرة - من العربية إلى السريانية. وقد كان لرحلة القديس برناند أهمية خاصة في تراث العصور الوسطى الأوروبية لجعلها ما بين الغمامة والطم. وتعتقد الباحثة إضافة إلى هذا السبب، أن أهمية رحلة القديس برناند في التراث الأوروبي الوسيط، جاءت أيضاً من المزج بين موتيفات الأدب الأخروي المسيحي، وموتيفات الأدب الشعبي البرندي، وبذلك كانت الرحلة تأكيداً من ناحية على الطابع الديني أو المطلق للرحلة وخروجاً عليه في ذات الوقت إلى عالم الواقع المتخفق. وبعبارة أخرى كانت رحلة برناند قراءة جديدة للرمز الأخروي المسيحي، قراءة تستيطه معنى كامناً وجديداً، فلم تكن رؤية برناند للجنة المخصصة للقديسين رؤية تقليدية بالمعنى التقني عليه، فهي ليست انتقلاً تاماً من عالم الأحياء إلى عالم الأموات. إذ أثير برناند ورفاقه من الرهبان للبحث عن الجنة المعدة لهم فيما بعد الموت، تلك الجنة التي طرد منها آدم، وما هم بمسلمون إليها، وهم على قيد الحياة (-). وقد بلغ من تأثير هذه الرحلة أنها سيطرت على الجغرافيا في العصور الوسطى، فبالجزر الاسطورية لبرناند كانت مسجلة على الخرائط الجغرافية حتى القرن الثامن عشر الميلادي، كما نجد عند الجغرافي العربي المشهور الأديبي، في القرن الثاني عشر، ذكر لهذه الجزر عنصفاً تحدث عن جزيرة الخراف وجزيرة العاصير، كما لو كانت جزراً حقيقية موجودة بالفعل.

وقد أتبعنا الباحثة - في سبيل الإجابة على السؤال الرئيسي - منهاجاً يؤكد على ضرورة الانتقال من التناول النقدي لأدب أبي الصلال إلى التناول التأويلي، مما يسمح بالوقوف على المعنى الكامن في رسالة الفران. يدفعنا إلى ذلك إدراك فهم النص لا الحكم عليه. لقد خضع نص أبي الصلال في القراءات المتراكمة له قديماً وحديثاً لمناهج تفسيرية لم تعول على فهم النص في كليته. وقد افادت الباحثة - كما نقول - من مجموع الآراء النقدية التي تناوبت على دراسة النص العلاني كمعبر عن فهم النص أكثر مما هي أحكام ملازمة له. وقد عادت - وفق منهج التأويل الذي اخترعته - النظر إلى فلسفة أبي الصلال في اللغة والأدب والدين. وقد وصلت الباحثة بدراساتها لمفاهيم أبي الصلال عن الله والنفوس والدين بحثاً عن منظومة فكرية متكاملة لقراءة رسالة الفران. هذه المنظومة التي تنطلق - في رأي الباحثة - مما أسمته بـ"نموذج أبي الصلال" والتي اتخذت طابعاً لغوياً، كما اتخذت طابعاً دينياً مصرياً. وصلت الباحثة إلى أن الصلي للأخرة عن أبي الصلال يقوم على علاقة الجدول بين اجتذاب العقل والضمير واعتبار لواقع مصالح الأمة، يؤسس بذلك لدين النقوي، ويمعده بينه وبين الدرس اللغوي والإبداع الأدبي، وهو بذلك يتميز عن معاصريه من الجهتين العلمية والروحية، إذ أصبح مثل هذا الدرس درساً موضوعياً يعتمد على معطيات اللغة نفسها بأسكثر مما يعتمد على المصالح المرجوة من تفسير النص لمصالح فئة دون أخرى، كما أن نتائج هذا الدرس اللغوي غير معروفة سلفاً. إذ تعتمد فقط على جهد التفسير والفهم للغة. وجهد تتبع واقع ثقافتها واستخداماتها عبر التاريخ، وهو جهد لا يصلح به الجهد إلى اليقين، بقدر ما يهدف نفسه من خلال حركة الاجتهاد ذاتها. كذلك هو الإبداع الأدبي عند أبي الصلال، فهو لا يسعى على شييء. ويعد قراءة النص السابغة عليه من خلال تقديمه لحاج جديد فاعلاً بذلك أوباً

لا نهائية من ثراء المعنى.

وقد ترجمت الباحثة - كما أسلفنا - نص رحلة القديس برناند لكي نكتمل مقومات المقارنة بين نصين من نصوص أدب الرحلة في العالم الآخر في العصور الوسطى، واحد ينتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية، والثاني ينتمي إلى الثقافة الأوروبية المسيحية. ويقوم منهج المقارنة - عند الباحثة - على بعد تاريخي يستدعي الآثار المباشرة وغير المباشرة لنصوص الرحلة إلى العالم الآخر السابقة على النصين، وفرض بناء عام ينظمها يقوم على معار ثلاثة هي: البناء العام للرحلة، والشخصيات، والمحاكمة، وخلصت من مقارنتها للنصين إلى أن "كل ثقافة تصنع تاريخها وفق تلك (الرحلة المؤسسة) - تلك أن مفاهيم الحياة والموت والمحاكمة التي تشكل القضايا الرئيسية للرحلة، هي بدورها حوافز للفعل، ومكونات لنظام القيم في الثقافة المعنية. ولكن دينامية هذه الحركة وهذه القيم أو عبقها تعتمد إلى حد كبير على الطابع الأدبي لهذه النصوص، فالنص الأدبي متصل بمجتمعه ومغير له في كنه، وهو ذو طابع قومي عظيم، وحامل لخطاب أيديولوجي وتأييدي معاً.

لقد بحثت رسالة الفران من خلال الدراسة المقارنة التي شاعت بها الباحثة منصوصاً من أدب نصوص الأدب العالية الخاصة بالرحلة إلى العالم الآخر، ونموذجاً لأدبي ما وصلت إليه الحضارة الإسلامية على المستويين الشكلي والمضموني. فقد تميز البهاء الفني لرسالة الفران بالتعقيد والصداء ويتعدد الشخصيات والاصورات والشاهد، ويتوغل أشكال الخطاب من مفارقة وسخرية وتفسير وقياس ووصف وافتتاح عن نهايات متعددة بما يتيح مساحة أوسع لجهود القراءة ومشاركة القارئ في صياغة المعنى. كما كانت رسالة الفران على مستوى المضمون - النص الوحيد الذي سأل بين جميع الأدبيات، كما سأل بين سكان الجنة والنار، لتبدأ الجنة من منطقة وسطى بين المحطية والسبل المختلفة لتجاوزها.

كما كانت رسالة الفران النص الأخروي الوحيد الذي قدم نقداً لآلها للذات وللثقافة الإسلامية، في ذات الوقت الذي لم يكن فيه بالتقويض وإنما بإعادة البناء، في إرادة عنيدة للتحول بالخطبة الأصلية إلى فعل ثقافي مثلاً في الإبداع والقراءة المتجددة دائماً. وبذلك لا تقدم الفران لنا محاكاة ساخرة للعالم الآخر، وإنما هي في جوهرها سخرية من الوعي الزائف بهذا العالم، ومحاكاة جادة لضمعون أسراء ومعارض الرسول صلى الله عليه وسلم القائم على شذو المعرفة والضمعون، ومن هذا المنظر فرسالة الفران ليست إلا تراجيدياً منظر إليها من الخلق.¹

وإنما كانت المذكورة منى محمد طلبة قد وجهت في خاتمة رسالتها التحية لمفكرنا العظيم أبي الصلال المعري لجهوده الإبداعية العالية، والتي تهب بنا أن نتجاوزها وأن نبذل قصارى جهدنا من أجل القيم الإنسانية في ذاتها. فلنسمح لي، في ختام عرشي لرسالتها الفنية بالإبداع الجبشي والعمل الجاد والمجدد، أن أوجه إليها التحية من أجل هذا كله، ولانتظار الأبحاث القائمة وقراءتها الذكية في ثقافتنا العربية الإسلامية. أما أن يقرأ المتظنون رسالتها عن أدب الرحلة إلى العالم الآخر، مطبوعة قريباً، لكي يزادوا يقيناً بانتمائهم إلى واحدة من أغنى الثقافات العالية في العصر الوسيط، ولكي تشدح معهم مبدعين وباحثين لوصول ما انقطع بيننا وبين ثقافتنا أيضاً! إلى منظومة الثقافة العالية المزيد من الفنى والتنوع المبدع.

يجمع عدد كبير من الباحثين في العلوم الانسانية على ان مصطلح الايديولوجيا لا يتجاوز في نشأته واستخدامه المائتي عام، على اعتبار أنه ظهر لأول مرة في مؤلفات الفكر الفرنسي إنطوان دي ترسي (Antoine Destutt de Tracy) في نهاية القرن الثامن عشر. لكن على الرغم من ذلك شغل المصطلح اهتمام عدد كبير من الباحثين والمفكرين في مختلف مجالات العلم والفكر، الأمر الذي تطور بمرور الزمن مما ساعد على «تعويم» استخدام المصطلح بل التعسف أحيانا كثيرة في طرحة وتناوله، يطرح هذا المقال نقطة أساسية تتعلق بمصطلح الايديولوجيا في نشأته الأولى من المنظورين الغربي والعربي وتلك التطورات، أو لنقل نقاط التحول أو التحوير التي مر بها المصطلح.

الأيديولوجيا : المصطلح الشائك بين حقيقة الاصطلاح ونصف الاستخدام

عبدالله الكندي *

دي ترسي فيما بعد. يشير جورج لارين في كتابه مفاهيم الايديولوجيا (1979)، ان الفيلسوف الايطالي ميكافلي سجل اشارات متقدمة فيما يخص اعتماد منهج علمي منظم في النقضي والملاحظة بحثا عن المعرفة، ويدعم ذلك لارين رايه ذلك بملاحظات استقرأها من فكر ميكافلي وفلسفته، خاصة تلك التي سجلها في كتابه «الامر»، تتصل بالممارسات السياسية. علاقة الدين بالسلطة واستخدام القوة لفرض السلطة الى درجة ان ميكافلي يؤكد في النقضية الاخيرة على ضرورة وجود القوة الى جانب السلطة واذ لم تكن تلك القوة فعلية، يكفي ان يملك السلطة ان يتظاهر بها.

وبعد ميكافلي جاء الفكر الانجليزي فرانسيس بيكون في القرن السادس عشر مؤسسا لمنهج الاستقراء العلمي والذي اقامه على فكرة الاسباب والسيئات او ان المقدمات تقود الى نتائج بناء على الملاحظة الحسية. وعلى الرغم من اعترافه بوجود عدد من الازهام (dols) تحول بين الانسان وادراك الحقيقة وهي وهم القبيلة او الجماعة، وهم الكيف، وهم السوق وهم السرح الا انه يقول كثيرا على المنهج العلمي الجديد الذي جاء به في القضاء على تلك الازهام والوصول الى الحقيقة، ومنهج يكون وتأثيره على الفكر الاوروبي وفلاسفة عصر التنوير فيما بعد كان واضحا وقويا. لكن في الوقت الذي توقف عنده بكون عند بعض الظواهر متمتعا عن تفسيرها مطلقا اسبابها في الميتافيزيقا، جاء بعده عدد من فلاسفة عصر التنوير من الذين تأثروا بفكره وبفلسفته لكنهم لم يتوقفوا لاحتكام الى الميتافيزيقا للاجرام عن قصص الظواهر التي توقف عندها بكون.

يقرر عبدالله العروي في كتابه مفهوم الايديولوجيا (1993)^(١) ان مصطلح الايديولوجيا نشأ في ظروف معينة وبالتدالي لا بد من الفصل بين عصر ما قبل «الانلوجية»، وعصر «الانلوجية»^(٢). ففي عصر ما قبل الانلوجية، يدل العروبي بالفلسفة اليونانية على اهتمامها بالبحث عن

يعود الفصل في نشأة واستخدام مصطلح الايديولوجيا الى الفكر الفرنسي إنطوان دي ترسي وذلك في نهاية القرن الثامن عشر (١٧٩٧) ودي ترسي كان يقصد بسدمع الافكار Science of ideas، ذلك لمنهج الجديد الذي يمكن من خلاله التوصل الى الحقيقة اعتمادا على التفكير والتحليل وبالتدالي القضاء على الازهام والمبررات للتيافيزيقية في قصص الظواهر. ويبدو واضحا ان هذا الفيلسوف الفرنسي عندما بدأ في تأسيس علم الافكار / الايديولوجيا التزم بالمعنى اللغوي المقابل للمصطلح وضمنه نظاما متكاسلا من الخطوات المنهجية يتم الاعتماد عليها في الوصول الى الحقيقة والكلفة، مستبعدا كل التبريرات التي يصنعها البشر أنفسهم فيستفنون بما يملكون من تفسيرات جاهزة للظواهر عن دراستها وفحصها بشكل متعمق يصل الى اجابات جديدة واسطة أخرى.

ودي ترسي كان يأمل من خلال تأسيس هذا العلم الجديد إحداث ثورة فكرية وعلمية ينقل بها المجتمع الفرنسي خاصة من مرحلة التجمد الفكري والتخلف العلمي التي سبقت الثورة الفرنسية. ثم بدأ باستخاذ خطوات عملية في سبيل إقناع المجتمع بضرورة الالتفات الى المنهج الجديد في المعرفة، والايديولوجيا فأسس مع زملائه وتابعيه المعهد الفرنسي للتربية كما طالب يومها بتغيير النظام التربوي بشكل كامل في فرنسا وإذ كان الفضل يعود الى إنطوان دي ترسي في تسمية هذا المنهج العلمي في التفكير بـ «الايديولوجيا او علم الافكار»، فإنه لم يكن الأول في استخدام مضمون المنهج ذاته ووسائله في نقضي الحقيقة. وفي هذا الصدد سجل عدد من الباحثين في مجال العلوم الاجتماعية أمثال جورج لارين (1979) Goreg، هارن وديفيد ماكليان David Mclellan (1995)^(٣) اشارات مبكرة تعود الى القرن الخامس عشر الميلادي تفيد استخدام ذات المنهج الذي تحدث عنه

جاء كاتب من سلطنة عمان.

المصدر للنص: عمر - يوليو ١٩٩٨ - نهوس

مبررات تنصر للانسان ذلك التناقض المحتوم بين الفكر والواقع. يقول العروبي: «ان الواقع، حسب الفلسفة اليونانية السقراطية، ثابت قار، والحقيقة واحدة، والكون متجانس دائم، الانسان قسم من الكون المتجانس، وجدانه مرآة تعكس ذلك التجانس البشري هو عنوان الكمال والجمال» (العروبي 1993: 18).

وتبعاً لذلك فإن أي انسان يطلق فكراً أو فعلاً غير مطابق لقانون الواقع فلا يخلو من انه مصاب بعطب في الحواس أو خلل في العقل أو ان قوة خارجية قاهرة تعتمد لبها على الخطأ أو المحذور. ويشعر العروبي الى ان للتجربة الاسلامية قد شهدت أيضاً مفارقة الفكر الواقع، عندما نشأت الفرق الاسلامية واولت للقرآن الكريم شأويات مختلفة بل ومتضاربة أيضاً. تلك القضية ما تزال تدرس الى اليوم من عدة جوانب فكرية وفلسفية بل ولغوية أيضاً بدءاً من رواد الفلسفة الاسلامية كالغزالي وابن سينا وابن رشد والكندي، ثم لاسفاس مشروع الاصلاح الديني والفكري في العالم الاسلامي كمحمد عبده والكواكبي والافغاني، وأخيراً في الوقت الراهن، بعض الجهود المكونة في قراءة الفكر الاسلامي بالاضافة الى حسن حنفي من جانب فلسفي ونصر حامد ابو زيد من جانب لغوي.

ويذكر العروبي، على قضية البحث عن المبررات لتفسير الظواهر في التجربة الاسلامية بتفسير الغزالي للطبيعة للخلاف بين الفرق الاسلامية بأنها مجرد أفكار شاذية من وهي الشيطان وتصبح كل الاسباب السببية او العقلية الاخرى اسباباً ثانوية او حتى لا صلة لها في الأساس، ويطلق العروبي على تفسير الغزالي بأنه يتضمن ملاحظات جديدة وقيمة حول اسباب التعصب الفكري ملاحظات تقوى حتى ما اورده الفلاسفة الافلاطونيين في بعض مضامينهم، ورغب ان الغزالي قد تجاوز الحكم على الافكار في إطار الصواب والخطأ او في إطار الفضيحة والردية الا انه لم يصل الى تمثل مفهوم الايديولوجيا، علم الافكار بسب فرضية الشيطان التي كانت تمدد بتفسير جامد للاعوجاج الفكري.

لقد كان لنظرو دي ترسي وهو يؤسس في نهاية القرن الثامن عشر علم الافكار يلخص ان يصبح هذا العلم الارضية التي تنطلق منها العلوم الاخرى وتستفيد، الامر الذي يوضح لنا المعنى الايجابي الذي يرمي اليه استخدام المفصل في نشاته الاولى. لكن ذلك المعنى الذي رمى اليه الفيلسوف الفرنسي دي ترسي وهو يؤسس لعلم الافكار تطور تدريجياً في المعنى والاستخدام بشكل سلبي. في فرنسا أسس دي ترسي هذا العلم بهدف القضاء على الخرافات والازهام وانتقال المجتمع الفرنسي من جمود وخلف فكري باستخدام منهج علمي يبعث عن الحقيقة. وفي فرنسا أيضاً نفس نابليون بونابرت، الذي كان يرمي بالعضو الفكري لمعهد فرنسا الذي أسسه دي ترسي، هذا المعنى عندما انتسب من موسكو مضماراً وعاد ليصفه بأنه ذلك المعهد بأنهم متفردون، و«ايديولوجيون» لا يدركون من القضايا الا جانبها النظري فقط دونما تعلق او اعتماد بالجوانب العملية خاصة في مجال السياسة. ويشير ديفيد ماكليان (David McLellan) (1995: 4) أن مصطلح الايديولوجيا في توظيفه واستعماله أصبح أكثر أهمية بعد الحرب العالمية الثانية، حيث استخدم المصطلح او وصف النازية والشيوعية والثورة الثقافية بل حتى حركات التحرر الوطني لدول العالم الثالث بأنها حركات ايديولوجية في افكارها واهدافها. ويضيف ذلك ان استخدام مصطلح ايديولوجيا لوصف تلك الحركات يبتذ طابعاً سلبياً.

في الوقت الذي يمثل فيه استخدام نابليون بونابرت مصطلح الايديولوجيا نقطة تحول أساسية في تاريخ هذا المصطلح وفي توظيفه بشكل مضاد لغتاه الحقيقي عندما أسسه دي ترسي، فإن عصر التنوير في أوروبا (القرن السادس عشر)، زاد من عمق المشكلة وأصبحت كلمة ايديولوجيا في السياق العام للحدث وهما يجب توضيحه وشرحه، بعد ان كان يهدف الى الوصول الى الحقيقة بغض النظر عن الازهام التي تحول دون ذلك. لقد كان عصر التنوير في أوروبا وتحديداً في فرنسا الفترة التي عاين فيها المفكرون الفرنسيون الى المطالبة بحرية التفكير. وهي ذات الفترة التي شهدت جدوة الصراع بين الكنيسة والفلاسفة، فمن وجهة نظر بعض رجال الدين في أوروبا في تلك الفترة كانت الفلسفة طريقة خيالية شرعية في التفكير، وفي المقابل كانت الكنيسة في انهبان الفلاسفة تمثل الخطر الحقيقي على بني البشر. لقد كان واحداً كم كانت قوية تلك المواجهة بين الفلاسفة والكنيسة، فرجال الكنيسة علواً عن الحد من انتشار ذلك النوع من التفكير (الفلاسفة) على اعتبار ان الفلاسفة أدوات يستخدمها الشيطان ضد البشر، وفي المقابل كان مفكر عصر التنوير يدورن في التربة المخرج الوحيد للتخلص من تضليل الكنيسة وسلطة رجال الدين.

تعريف الايديولوجيا

أما فيما يخص قضية تعريف الايديولوجيا، فهناك العديد من المحاولات التي تتعرض للمفهوم من جوانب عدة. والملاحظة التي سجلتها من بعض المصادر في المجال ان هناك ما يشبه الاجماع بين عدد من الباحثين لتعريف الايديولوجيا بأنها نظام شامل من المفاهيم والمعتقدات يمين سلوك ومواقف وأراء جماعة او حتى فرد من الناس. (5) مع الاعتراف ببعض الاستثناءات ذات تلك المصادر تقدم الايديولوجيا كمصطلح عام دون شرح او تحليل السياق التاريخي او الفلسفي الذي نشأ في ظله المفهوم. وفي هذا الشأن يصنف ديفيد ماكليان (1995) محاولات تعريف الباحثين لمصطلح الايديولوجيا الى قسمين اساسيين يرتبط القسم الاول بنظرية المذهب العقلي (العقل اسمي الحواس ومستقل عنها وهو ذاته مصدر المعرفة)، وهو الخط الذي رسمه دي ترسي ورفقائه في معهد فرنسا للتربية وهم يؤسسون علم الافكار. يركز هذا القسم من التعريفات منذ بدايته مروراً بالدارس والمناهب الفلسفية والفكرية على ربط الايديولوجيا بالحقيقة. القسم الثاني من تعريفات الايديولوجيا ينتمي الى المدرسة الالمانية، حيث تأسس على فكر كارل ماركس. ومصطلح الايديولوجيا هنا لا يرتبط بالحقيقة او يبحث عنها بل انه يصنع حقيقته لوحده. لقد كانت المدرسة الالمانية في تلك الفترة على ان مصطلح الايديولوجيا يصنع حقيقته اقوى في التاريخ. كما تذكروا، يشير (Plamenatz) 1970: 6⁽⁶⁾ الى ان الفلاسفة الالمان وعلى رأسهم ماركس اوصفوا من استخدم مصطلح الايديولوجيا لوصف الافكار والاتجاهات التي تصف الجماعات. ويذهب هذا الباحث الى اكثر من ذلك بأن يتهم ماركس بأنه أسس لنوع من سوء الاستخدام او التوظيف لمصطلح الايديولوجيا.

أما تعريف الايديولوجيا حسب رأي لكتات لهذا المقال، فسوف احدثه في الخاتمة بعد مناقشة وتوضيح تعريفين لمصطلح الايديولوجيا والحيث عنها من للنظور للعربي. التعريف الاول ينتمي للموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية (International Encyclopaedia Social Sciences) 1968: 7⁽⁷⁾ التي حددت اربعة معانٍ تستخدم للإشارة الى مصطلح الايديولوجيا. تلك المعاني هي:

١- الاستيعابات، والتطبيقات والاهداف المتحددة التي تتضمن برنامجا اجتماعيا - سياسيا. ٢- البرنامج الاجتماعي - السياسي أو الفلسفي المتعارف السخي بيني ككل أو كجزء من قواعد تصورية افتراضية أو وهمية. ٣- الأفكار أو التصورات المنتقدة أو المرفزة التي تستخدم في الدفاع عن النظام الاجتماعي المعاصر. ٤- الأفكار الاجتماعية تتضمن مجموعة من الأفكار المنتقدة أو المرفزة عن النظام الاجتماعي أو طبقة اجتماعية منه وذلك حين تقدم هذه الأفكار كحقائق. كما أن تلك الأفكار المنتقدة تعمل بدرجات متفاوتة بتقييم تلك الحقائق. (ص: ٧٦-٧٧).

وبعد ان التعريف أو المعاني السابقة لمصطلح الايديولوجيا ينتمي الى الجنور الألمانية كما اشرنا اليها سابقا. ذلك التعريف يعود الى كارل ماركس الذي يرى الايديولوجيا بأنها (نظام زائف من المفاهيم السياسية والاجتماعية والاخلاقية التي تولف وتستخدم لخدمة مصالح قوى السلطة والسيطرة، في مقابل ذلك وبشكل مختلف بعض الشئ عن التعريف السابق يعرف (Macridis) (١٩٨٠) الايديولوجيا: بأنها منظم متكامل من الأفكار والمعتقدات التي تمكن من خلالها من فهم العالم الخارجي، وبسبب يتصرف من منطلق ما نملك من معلومات. إنها القوسية التي نحاول من خلالها فهم العالم الخارجي. أكثر من ذلك تعتبر الايديولوجيات دافعا للفعل، وذلك لأن الأفراد أو الجماعات التي تتفكر في إطار ايديولوجي ولحد تأثر بذلك الإطار لتعمل في انسجام لانجاز أعمال تم تحديدها سلفا. (Macridis: 4: 1980) بالعودة الى الاقتباس السابق، يبدو جليا تأثر Macridis بالدرسة الفرنسية كما أسسها انطوان دي ترسي في تعريف الايديولوجيا. حيث يصنف الكتاب الايديولوجيا في مستويين مختلفين، يشير الأول الى ان الايديولوجيا طريقة في التفكير تساعد البشر على فهم الظروف للحياة بهم اعتمادا على خلفياتهم المعرفية وما يصلون عليه من معلومات. وفي المستوى الثاني تستخدم الايديولوجيا كأداة تربط افراد الجماعة الواحدة خاصة عندما تتحدث عن نظام شامل من الأفكار. وزيادة على ذلك قد تصمم الايديولوجيا ليست نظاما مجردا من الأفكار لكنها أفكار تلود الجماعات الى الفعل.

مصطلح الايديولوجيا من المنظور العربي

قدمت في الجزء الأول من هذا المقال بعض الاشارات الموجزة عن مصطلح الايديولوجيا ثم تطور استخدامه او سبيل المدارس الفلسفية والفكرية المختلفة. اما هذا الجزء فسوف أخصصه للحديث عن ذلك المفهوم من المنظور العربي وذلك حتى يتسنى عقد مقارنة بين المنظورين العربي والغربي في فهم وتناول مصطلح الايديولوجيا الشائك، وسوف ينقسم الحديث عن الايديولوجيا من المنظور العربي الى ثلاث فترات تاريخية محددة، يتسم كل منها بسمات خاصة وتعقيد أحداث وشواهد.

الايديولوجيا العربية: العهد الأول

يحتل العهد الأول من بداية تمثل مفهوم الايديولوجيا في الفكر العربي والاسلامي الفترة من النصف الثاني من عصر الدولة العباسية الى اواخر القرن التاسع عشر. وقد شهد هذا العهد حديثين أساسيين: أما الأول فقد تمثل في سقوط النظام السياسي العربي / الاسلامي بعد قهر الفصول لعاصمة الخلافة الاسلامية بغداد. أما الحدث الثاني فكان انهيار الدولة العثمانية وبداية الاستعمار الأوروبي. لقد اشرنا في القسم الأول من هذا

المقال كيف ان الايديولوجيا أو علم الأفكار كانت تهدف عند تأسيسها الى اعتماد طريقة علمية في التفكير وتفسير الظواهر ثم تطورت أو انتقل تم تحويلها من كونها أداة لحاربة وتبديد الاوهام الى اعتبارها وهما يظل الفكر الانساني وأخيرا وليس آخرا الايديولوجيا كمصطلح اشارة الى إطار المفاهيم والمعتقدات الذي تقرضه قوة سياسية كانت أو اقتصادية أو اجتماعية أو علمية أو فكرية. والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة هنا: كيف تمثل الفكر العربي والاسلامي ذلك المفهوم في مختلف المعاني المشار اليها سابقا ولم يستخدم مصطلح الايديولوجيا بشكل مباشر، وإذا كان ميكائيلي في القرن الخامس عشر قد مثل مفهوم الايديولوجيا قبل ان يستحدثه انطوان دي ترسي في نهاية القرن الثامن عشر كما اشرنا في الدلائل التي سجلها بعض الباحثين فإن في الفكر العربي اشارات تؤكد وجود تمثل يشابه في كثير من الأوجه مناقشات ميكائيلي ومطرحاته الفكرية. بل ان تلك الاشارات قد سبقت فكر ميكائيلي في بعض الجوانب التي تم الاستشهاد بها على تمثله لمصطلح الايديولوجيا. أول تلك الاشارات تنطلق من نفس المنهج الذي اعتمدته جورج لاريسن (1979). في قراءته لفكر الفيلسوف الايطالي ميكائيلي معتبرا اياه أول فيلسوف يعني بمصطلح الايديولوجيا في معناه اللغوي - علم الأفكار. وإذا كان لاريسن يؤكد اسبقية ميكائيلي مستشهدا ببعض القضايا كما وجدها في كتاب الأمير، مثل علاقة السلطة بالدين، استخدام القوة لفرض السلطة وبعض الممارسات السياسية الخ، فإن هذه القضايا قد عني الفكر الاسلامي بها قبل ميكائيلي بخمسة قرون على الأقل. وما يجب التأكيد عليه هنا قبل الاستطراد في هذا الجانب، ان الكتاب لا يذيع تسجيل كشف جديد في هذا الشأن ولا يشكك المحللة بتسجيل تصدير للفكر العربي والاسلامي في تمثل مفهوم الايديولوجيا. بقدر ما يبحث في ظهور هذا المصطلح في الفكر العربي و قيل ذلك كيف تمثله أو استجمره المفكرون العرب سواء كطريقة للتفكير أو وهم من الاوهام أو حتى فكر السلطة بأي شكل كانت. وعن سبيل المثال هنا طرح ابن حامد الغزالي في كتابه احياء علوم الدين والمؤلف عام ١٢٩٦ قضايا مشابهة لما طرحه ميكائيلي فيما بعد. (٩) فهو يؤكد على ان وجود حاكم أو إمام) كبقا كان الفصل بكثير وأهم من عدم وجوده بشكل تام. مثل هذه القضية تستند على إطار معرفي يتمثل في الدين الاسلامي ويسمى الغزالي إكهامه عن تصورات تشريعية مكتوبة للفرق (والسنة) الى جانب اعتماده على مصادر أخرى (القوانين والاجتهاد) لكن ليس في ذلك فكر ايديولوجي يفرض السلطة مهما كان وضعها ونهب الغزالي أبعد من ذلك عندما سعى مع غيره من المفكرين والعلماء، في تلك الفترة الى التخفيف وعدم التحويل من ضعف السلطة السياسية العربية في العصر العباسي الثاني. بل لانه، حسب ما ذكره البرت حوراني (1983) في كتابه Arab Thought in the Liberal Age 1789 - 1939، اضراف قاعدة جديدة أو مؤهلا اضافيا لاختيار اي امام للحكم أو القياضة، تقليديا كانت القاعدتان لاختيار الامام كما يذكر حوراني. امتلاك المؤهلات شخصية، ثم ضرورة اختياره لذلك المنصب، أما القاعدة الثالثة التي اضافها الغزالي فكانت تنص على ان شغل ذلك المنصب قد يتم بالتوقيض لشخص ما من قبل اولئك الذين يملكون القوة أو السلطة. وبالتالي يصبح انتقال السلطة

من العرب إلى الممالك ثم إلى العثمانيين أمراً طبيعياً ومنطقياً بل أكثر من ذلك أنه أصبح مدعماً بقاعدة جديدة لفرض القوة.

الملاحظة الثانية فيما يخص تعامل مصطلح الإيديولوجيا أو الإيديولوجيا السياسية تحديداً في الفكر العربي والتي تنتمي إلى العهد الأول حسب التقسيم سالف الذكر، ما يتصل بمسألة العلماء والفكرين السلطة السياسية وأغنائهم لها. فعمل الرغم من الوضع المرزوي الذي وصلت إليه الأمة الإسلامية في عصر الدولة العباسية الثانية من ضعف وفساد وانحلال وتفكك، ظل هناك من الأصوات التي تطالب وبقوة بضرورة الخلافة والخليفة بهدف إضفاء الشرعية لحق السلطات الحاكمة أن تبقى كما هي، والذي يبدو أن تلك الأصوات كانت تتخلف عن قوى سياسية تقترض إرادتها بالقوة أكثر من دفعها عن القاب ومناصب لها سندها الشرعي، في هذا الصدد يدل البرت حوراني بكتاب علي بن محمد المرادي الأحكام السلطانية⁽¹²⁹⁸⁾ حيث كتب الأخير مدافعا عن الخلافة لأنها ضرورية بأمر الهي أكثر من أي أسباب أخرى، ثم إن القرن الكريم يلمر في الأصل بأطاعة أولئك الذين يملكون السلطة سواء أخذوها قسرا أو تم اختيارهم أو جاءوا بأي قانون كان. اعتقد أن هذا النوع من الفكر السني والذي بدأ في الظهور في القرن العاشر الميلادي قد استخدمه المماليك كما فعله العثمانيون فيما بعد لإضفاء الشرعية على حركة انتقال السلطة من العرب واليهيم على التوالي.

الإيديولوجيا العربية : العهد الثاني

يبدأ العهد الثاني من تاريخ مصطلح الإيديولوجيا في الفكر العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، على امتداد هذه الفترة الزمنية شهد العالم العربي أحداثاً عديدة صاحبها تغيرات في الظروف والاتجاهات، ويمكن تمييز ثلاثة أحداث رئيسية ميزت الإيديولوجيا السياسية العربية الحدث الأول يتمثل في انهيار الدولة العثمانية وبداية مشروعات الإصلاح أو النهضة العربية. أما الحدث الثاني فقد كانت حركة الاستعمار الأوروبي الجديد بعد الحرب العالمية الثانية والتي قامت بدورها في القومية العربية. وأخيراً حركات التحرير الوطني وظهور مفاهيم ومصطلحات وسياسات جديدة من مثل التنمية الوطنية، الهوية الوطنية للتنمية الحديثة والمصلحة الوطنية وغيرها من المصطلحات. ويبدو واضحاً لحددي أن مصطلح الإيديولوجيا في الفكر العربي وفي هذه الفترة بالتحديد قد تم تعمله على اعتبار أنه طريقة جديدة في التفكير تهدف إلى تخليص المجتمع من ترسبات العهد السابق. وبالتالي سوف أركز الحديث على مشروعات الإصلاح أو النهضة العربية. لقد كان سقوط الدولة العثمانية، تلك الأمبراطورية التي سيطرت على أجزاء كبيرة من العالم منذ بداية القرن السادس عشر، وتقسيم أملاكها بين المتصمرين من العرب العالمية الأولى إلى جانب حركة النهضة الأوروبية أو عصر التنوير عسائين أساسيين في حركة النهضة العربية فكرياً واجتماعياً وسياسياً. وعلى الرغم من اعتراف عدد من الباحثين بتعميق القرن التاسع عشر في الفكر العربي والإسلامي في طبيعة الأطروحات والقضايا، إلا أن هناك من الباحثين العرب من يرفض إطلاق مصطلح النهضة كسمة تميز للقرن التاسع عشر عند العرب. من أولئك مثلاً مارون الخوري⁽¹²⁹⁹⁾ الذي يرى أسباب رفضه أن النهضة العربية جاءت إثر تطور أدبي وفني وعلمي في القرون الوسطى، بالإضافة إلى أن تلك النهضة جاءت نتيجة الثورة الاقتصادية في إنجلترا والثورة الاجتماعية في فرنسا، أما

العرب حسب رأي الخوري، فلم يعودوا إلى أصول الحضارات الشرقية ولم يتمكنوا من التغلب على إرث الاقطاع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وبالتالي لا ينطبق الشأن العربي في القرن التاسع عشر مصطلح النهضة لكنه مجرد عصر بقطعة فكرية. ومن وجهة نظري أرى أن الخوري قد بالغ في التركيز على التفرقة بين النهضة والبقية دون مسوغات حقيقية وكان من اللائق تبيان خصائص تلك الفترة من تاريخ الفكر العربي.

يقسم الخوري الأطروحات الفكرية في عصر النهضة العربية إلى ثلاثة تيارات أساسية هي: التيار السلفي، والليبرالي والتيار السوسيو - سياسي، يؤكد التيار الأول أن الإسلام هو الدواء الوحيد القادر على التغلب على علل التخلف، ويعمل هذا التيار محمد عبده، جمال الدين الأفغاني، عبد الرحمن الكواكبي، ومحمد رشيد رضا، ويمكن تلخيص أهم أفكار هذا التيار الإصلاحية في المشروعات التي تسردت بين ثناياها ومؤلفات أولئك المفكرين، في عدد من الملاحظات. الملاحظة الأولى تؤكد على ثنائية العلم مقابل الضعف والجهل، وهو نفس المشروع الفكري السياسي الذي لندس في الأفغاني، حيث يؤكد أن الدين الإسلامي هو للعودة الأساسي في أي مشروع فكري أو إصلاحية في العالم الإسلامي من أجل مواجهة الاستعمار. الملاحظة الثانية تركز على تحرير الفكر من قيد التقليد واعتبار الدين صديقاً مؤمناً للعلم وتبني هذه الملاحظة جلية في فكر محمد عبده الذي أكد باستمراره لا سبيل إلى نهضة الأمة إلا أنا تأسس على الدين. أما الملاحظة الثالثة فكانت تتمثل في رفض الاستبداد والظلم العثماني إلى جانب الرغبة في التخلص من مركزية الحكم العثماني الإداري في استبداد وهو المشروع الذي اضطلع به عبد الرحمن الكواكبي في كتابه «طبايع الاستبداد ومصارع الاستعباد» وأم القرى. الملاحظة الرابعة تتمثل في الدعوة إلى إصلاح لوضع الدولة العثمانية ومحاربة الاستبداد الفردي والدعوة إلى حكم الشورى والنسور. وهي الدعوة التي اشتغل بها محمد رشيد رضا الذي شعر بتعالي التركيبي على العربي ببهتسه وإبعاد الفخار غير التركيبي عن أجهزة الحكم والوظائف. بل أن رشيد رضا زاء هذا الوضع من تشدد الأتراك وتعصيمهم كما يؤكد على مطالبة العرب البحث عن وحدة عربية بعد أن باتت وحدة الإسلام في ظل العثمانيين مستحيلة.

في مواجهة التيار السلفي في تقسيم الخوري للأطروحات النخبوية في الوطن العربي ظهر التيار الليبرالي، والذي انقسم بدوره إلى مشروع علمي وآخر اجتماعي. أما المشروع العلمي فيشير الخوري إلى أن تنقية الفهم العربي من قناعات والإباطيل وإضاعة الظلم دور اضطلعت به في البداية الإرساليات التنصيرية. تلك الإرساليات كانت تهدف في الأساس إلى تكوين طبقة من الرواد في وسعها اقتناع العامة للفكر والحرية وبفكره ونتائج العصر للخرج من نفق الظلام الفكري والسياسي، وقد أسس أولئك الذين «منهزمهم» تلك الإرساليات عددا من المطوعات ليد أفكارهم ونشرها من بين تلك المطوعات مثلاً صحيفة «المقطعة» التي ظهرت عام ١٨٨٥⁽¹³⁰⁰⁾ وركزت على خلق العقل العلمي العربي القادر على توفير المعرفة الفنية والعلمية، وبالتالي ينتقل المشرق من حالة التخلف إلى التحديث والمعاصرة. ويبدو تأثير الإرساليات واضحا أكثر في صحيفة «القطم»⁽¹³⁰¹⁾ ١٨٨٩، حيث يؤكد أصحابها أن هدفهم صراحة دعم الاحتلال الإنجليزي لمرص ومناصرة بسبب أجواء الحرية، التي ينهها في الآراء والأفكار. لذلك السبب كانت نقمة الوطنيين من المرصين كبيرة على هذه الجريدة

أما المشروع الثاني في التيارات الليبرالي فهو المشروع الاجتماعي الذي ركز فيه الحزبي الحديث عن وضع حد لمرارة في الشرق من خلال كتابات بطرس البستاني وقاسم أمين.

الايدولوجيا العربية: العهد الثالث

يحفل العهد الثالث من مفهوم الايدولوجيا في الفكر العربي مساحة زمنية تمتد من نهاية الحرب العالمية الثانية الى العصر الراهن. في كتاب له بعنوان «الارث المير» الايدولوجيا والسياسة في العالم العربي، استطاع بول سالم (Paul Salem 1994) ان يشرح الايدولوجيا العربية خاصة في المجال السياسي، لقد حدد سالم عصر الايدولوجيا العربية اعتمادا على فهمه وقراءته للماركس (Marx) وغرامشي (Gramsci)، ذلك العصر يبدأ بآثار الحرب العالمية الاولى مع سقوط الدولة العثمانية الى عقد السبعينات من القرن العشرين، حيث بدأت في الانحصار عندما اخذت الانظمة السياسية والاقتصادية في التفتت والانحسار مع بعضها البعض، لكنني اختلف مع سالم في ذلك التحديد الذي رسمه للايدولوجيا العربية واملئ الى الايدولوجيا العربية وان لم تتم الاشارة اليها صراحة تعود الى القرن العاشر الهجري كما لو وضعت نللك من قبله، بشر بول سالم الى ان ظهور اي ايدولوجيا وانتشارها يرتبط بمؤثرات اجتماعية وثقافية، بل ان الايدولوجيا تظهر كوسيلة للتعبير عن ضغوط وتآثر تلك المؤثرات. في العالم العربي تتصافرت مجموعة من المؤثرات قادت الى الايدولوجيات السياسية العربية الحالية. يقول سالم في هذا الصدد: «ما من شك ان المجتمع العربي، كما هو حال الدول النامية جميعا، كان مستوفيا لعدد من المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. لقد عاشت غالبية دول العالم الثالث ظروفا مشابهة مرورا بعصر الاستعمار ثم تأسيس الدول الحديثة، كما واجهتها بعد ذلك الانحسار عندما أخذت الهوة لتصل مكان القبائل المستقلة سابقا، والمجموعات العنصرية واللغوية والدينية» (Salem, 1994:4)

يربط بول سالم ظهور اي ايدولوجيا بتغيراتها معينة، وفي العالم العربي يقسم سالم تلك التغيرات الى ثلاثة اقسام اجتماعية وسياسية وثقافية ومن جانبي سوف القسم العهد الثالث من الايدولوجيا العربية الى ثلاثة انواع من الايدولوجيات، القومية العربية، التنموية والتحديث بالإضافة الى الايدولوجيات المتعارضة، لقد اشرت كل تلك الانواع من الايدولوجيات على المجتمع العربي كما أثرت ايضا على الفكر العربي، ما زالت فكرة القومية العربية كايديولوجيا من الفضليات ذات الطابع الخلاق بين الباحثين في هذا المجال، بين مؤيد ومعارض ولكن الذي لا يمكن الخلاف عليه ان ايدولوجيا القومية العربية انحصرت ان لم نقل انتهت لحد ملها القوميات او الاتحادات الاقليمية. اما التنموية والتحديث فقد شغلت اهتمام دول العالم العربي بعد نهاية عصر الاستعمار خاصة ان النموذج الغربي كان جاهزا لاستنقاء والتقليد. ومن تلك الوقت بدأت غالبية الدول العربية بتدويرية المجتمعات العربية اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا بدواعي التطوير. الامر الذي اقترن بمائة عربية من ايدولوجيات متنافسة (الاستقلال/ الاستعمار، الوحدة/ الانفصال) وقضايا علقه (فلسطين/ لبنان، الجزائر، العراق) بالإضافة الى علاقات غامضة مع ملتزمة بين الدول العربية نفسها ثم بينها وبين اسرائيل وأمريكا والغرب.

وبشكل عام يعين عبيد الله الحزبي في كتابه مفهوم الايدولوجيا (١٩٨٢)

بين ثلاثة مواقف للكتاب العرب في التعامل مع مفهوم الايدولوجيا. فهناك من يفهم الايدولوجيا بمعنى العقيدة او الفلسفة او الضمير، في هذه المجموعة يفضل الكتاب بين عالم حق وعالم باطل وهنا ينتهي شمعنيا المجتمع والتاريخ والعلم الانكساري، ثم المجموعة الثانية من الكتاب العرب ممن يضعون المطلق في المجتمع وفي التاريخ ويربطون الانوار بالممارسة. أما للمجموعة الثالثة من الكتاب فيحاولون تأسيس اجتماعيات ثقافة العربية الممارسة (الحزبي ١٩٧٧-١٢٩)

أما مفهوم الايدولوجيا من وجهة نظر كاتب هذا المقال فلا يتعد كثيرا عن تلك المفاهيم بل هو تلخيص لها بشكل او بأخر مع التركيز على نظرية دي ترمي وهو يؤسس لمعلم الأفكار. الايدولوجيا هي نظام من الأفكار المتكاملة الذي يفسر بسموهوية، الاسباب السياسية والاقتصادية والاجتماعية لظاهرة معينة، ومن اجل تقديم تفسيرات مقنعة وموضوعية على الباحث أن يتناول بحث الظاهرة في مستويين. الاول وصفي يقدم الظاهرة كما هي دون تدخل من الباحث. في المستوى الثاني يمكن للباحث ان يتقدم ويقدم الظاهرة بأسباب منطقية وشواهد

الهوامش

١- Larrain, J. (1979) The Concept of Ideology. Hutchinson
Co. Ltd: London. Melellan, D. (1995) Ideology. Open University Press. Buckingham

٢- الحزبي، عبيد الله (١٩٩٢) مفهوم الايدولوجيا، المركز الثقافي العربي بيروت (الطبعة الخامسة)

٣- يشع الحزبي ان كلمة ايدولوجيا تدخلة على كل الفئات العنصرية، وهي غير مطابقة لأي وزن عربي لذا يترجمها وانقلها في قالب من قرائل الصنف العربي، وهنا يستعمل كلمة ايدولوجيا على وزن الفعلة وجمعها ايدولوجيات او ايدولوجات. (صفحة ٩٦ كتاب مفهوم الايدولوجيا الحزبي)

٤- صمغ سابق

٥- Piamensel, J. (1970) Ideology. Pall Mall: London. Roberts, G. and Edwards, A. (1991) A New Dictionary of Political Analysis. Edward Arnold: London. Seruton, R. (1982) A Dictionary of Political Thought. The Macmillan Press: London. Sills, D. (1966) International Encyclopedia Britannica. (1986) Encyclopaedia Britannica, Inc. London

٦- Piamensel, J. (1970) Ideology. Pall Mall: London
٧- Sills, D. (1966) International Encyclopedia of Social Sciences. The Macmillan Company 7 The Free Press. London (pp 76277)

٨- Macridis, R. (1980) Contemporary Political Ideology: Movements and Regimes. Winthrop Publishers, Inc. Cambridge.

٩- تاريخ نشر هذا الكتاب والنشاط التي تمت مناقشتها ماضونة من كتاب العرب الحزبي (١٩٨٢) Arab Thought in The 19th Age 1789 2 1939 Press Syndicate of The University Press. Cambridge.

١٠- تاريخ نشر هذا الكتاب والنشاط التي تمت مناقشتها ماضونة من كتاب العرب الحزبي (١٩٨٢) Arab Thought in The Liberal Age 1789 2 1939 Press Syndicate of The University Press. Cambridge

١١- الحزبي، مارون (١٩٩٤) في البقعة العربية، مطبعة جرون، لبنان.

١٢- التفتت مجلة شهرية علمية صناعية زراعية أسسها يعقوب معروف ولارس مر (الحزبي، مارون، في البقعة العربية)

١٣- العلم بومية سياسية تجارية البنية اسعصرها يعقوب معروف ولارس نشر وشايعين بكنغروس (الحزبي، مارون، في البقعة العربية)

١٤- Salem. P. (1994) Bitter Legacy: Ideology and Politics in The Arab World. Syracuse University Press: New York

المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن

قصيدة الشعر الحر - قصيدة النثر - النشيرة

شريف رزق*

المهاد التاريخي

إن الحديث عن (شعر النثر) يقودنا إلى علاقة (الشعر) بـ(النثر) هذه العلاقة التي تقامت وتفاعلت عبر الزمن، في عدة تجليات ولست - إن شاء الله - أشكلا إبداعية عديدة، حتى وصلت - في النهاية - إلى نقطة تقاطع المجرىين الأدبيين: (الشعر) و(النثر)، لنحدث عن (قصيدة) (نثر)، من هذا المنظور. فـ (قصيدة النثر) ليست طرفة مباحثة. ونحن لا ننكر دور المناقشة في وعي رواد هذا الشعر، كما أنه من العسير كذلك تجاهل المراحل المتوالية لعلاقة (الشعر) بـ (النثر) منذ القرن الرابع الهجري وحتى أواخر القرن الرابع عشر، التي أثمرت، في النهاية، ذلك النوع الشعري اللّغوي: (قصيدة النثر).

(قصيدة النثر)، وإذا كان الانطلاق الأخير لـ(قصيدة النثر) استجابة لرباح غربية، في المنظور الشعري الريادي أو تمت تأثير شكل القصيدة المترجمة للعربية وانطوائها على (الشعر) رغم تطلها من (العروض)، فإن علينا عدم تجاهل الجذور المؤسسة لها، في الكتابة العربية، وهو ما يعني هنا، يقول أدونيس، (ولعلنا نعرف جميعا أن (قصيدة النثر) - وهو مصطلح أطلقناه في مجلة «شعر» - إنما هي كتوع أدبي شعري، نتيجة لظهور تعبير في الكتابة الأدبية الأمريكية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفتقر، بل يحتمل الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم تجديد النظرة إليه وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة»^(١)). وبالتالي فالبحث عن جذور لـ(قصيدة النثر) في الأرض العربية هو بحث عن هوية خاصة لهذا النوع الشعري الجديد، في شعرنا العربي توشله، وتحدد مساراته، وتكشف عن حركات المخاض الثوري المتوالية وعن إمكانات لغتنا الشعرية. يقول أدونيس، (إن حركات الشعر العربي لا يصح أن تبعث إلا استنادا إلى اللغة العربية ذاتها وإلى شعريتها وخصائصها الإيقاعية التشكيلية، وإلى العالم الشعري الذي تنبع عنها وجعريتها الخاصة في هذا كله)^(٢). وبجانب الكشف عن مسارات تلك (الشعر) و(النثر) وتعقب العلاقة بينهما، وتطور مراقبهما، يهدف البحث إلى تصنيف المنجز الشعري في شعر النثر، وتصحيح مغالطات أنزاع أحاطت بالظاهرة منذ بروز ظاهرة (شعر النثر) بجانب ظاهرة (شعر النشيرة) منذ نصف قرن، ولابد من الإشارة إلى التمازج المؤسسة لها عبر العصور، في مراحل منفصلة، ولكنها مترتبة ومتواصلة داخليا، كما ذكرنا، للوصول إلى أن (قصيدة النثر) ليست نتوءا شعريا طارئا، ولا هي نزوة شعرية عابرة، أو ورما شعريا عارضيا، وبهذا سنضع حدا لخط الأجناس الذي يضم مجموعة أجناس تحت مسمى (قصيدة النثر)، ومنها شعرون (نثر/شعر) /نثر شعري / نثر فني / نثر مشعر / بيت منشور..... ونضع كل مصطلح في مكانه الصحيح، دون أن ننضيف إلى اللزجام الاصطلاحي للزبد مع التأكيد على أهمية وضع المصطلح المناسب في مكانه، وأهمية تحديد المفهوم، كأول الطرق للوصول إلى الهوية

نعتبر (قصيدة النثر)، في الوقت الحالي، النوع الشعري الأكثر إثارة حول طبيعته وهويته، وتكاد النظرة العامة لمنتج هذا الشكل الشعري تتفق في مرجعيتها الغربية نحوه، وبالتالي تبدو هذه القصيدة، في سياق الحركة الشعرية العربية، هكذا كمثل ورد شعري خبيث أعترى الجسد الشعري، في نهاية المطاف، وقد اكتسب حضور (قصيدة النثر) متابعات نقدية عديدة، لا ترقى، لأن، إلى الدور النقدي، المنسوط بهذه الحركة الأخيرة، فلا تشكك مع طابع المحاسنة للتجربة أو ضدّها في أحيان كثيرة، وتتعدد عن ممارسات النص ولا تشكك بلحميته وأنسجته الخاصة، بل لم تقدم دراسة جادة للجذور المؤسسة لـ(قصيدة النثر) في التراث العربي، وهو عامر بأشكال عدة، نتجت عن العلاقة الديناميكية لـ (الشعر) بـ (النثر)، كما لمعت سوزان بيرنار، في أطروحتها: (قصيدة النثر: من بولدر إلى أليمانا) - باريس ١٩٨٨، ونحن إذ ننظر إلى هذا التجلي الشعري الزلزم، في أرض جديدة سننظر للتجربة في سياقها العربي مع إقرارنا بتغالط تجريبتنا مع اتجاهات الشعرية الغربية في هذا الشكل خاصة لدى الرواد العرب، ولذا نضرب إلى مراحل مؤسّسة لها، إلى المشهد الأدبي العربي، عبر القرون العشرة الهجرية الماضية، لنجني مراحل العلاقة التاريخية بين (الشعر) و(النثر) في أطوارها العربية المتعددة، سنسري أمثلة تاريخية بأدلة ترتكز على الشاهد المعادني المتعددة لتجليات هذه العلاقة، التي بروزت الخاصية الشعرية لتصوص تقع في مناطق بين (الشعر) و(النثر)، بدورات متمدة وأشكال مختلفة عبر مجموعة حلفاء قريب العلاقة والودود بين (الشعر) و(النثر)، ولن ننضيف هنا المزيد من المصطلحات ولكننا سنقتصر من بينها الأكثر دقة ودلالة وتعبرا عن حقيقة النوع الشعري، ونضع به في سياقها الحقيقي، لنؤكد أن (قصيدة النثر)، لم تكن نزوة شعرية طرقة للفعل الشعري العربي، رغم كونها بهذا التجلي الأخير، منقطعة عن مجرى الشعر العربي المعروف منذ القدم، وسنطلق هنا من أهمية لومي التاريخي بالعلاقة الجدلية القديمة، بتجلياتها المختلفة بين (الشعر) و(النثر) والتي اقترنت كثيرا من شكل

* شاعر من مصر

على إبداعه فقط، بل امتد كذلك لبشمل التطوير له، ووضع المفاهيم الإبداعية الممهدة لاستقباله استقبالا طبيعيا وخالصا. إثر هذا، استهدى لنا الحلقة المقفولة في مسيرة قصيدة النثر في الشعر العربي وهي الحلقة التي تضم أعضاء جماعة (الفن والحرية) بمصر في أواخر الثلاثينات وبداية الأربعينات، وهم أول من كتب (قصيدة نثر) "Prose Poem" وهي (القصيدة) المكتوبة نثرا في تدفق متواصل وغير مقطع، وهم كذلك أول من كتب قصيدة (الشعر الحر) "Free Verse". بالمعنى (الدولي) لهذا الشعر، في نماذج رداية وناحية سريرية مكررة المباشرة وتتأصل مع المتنشر الشعري الفرنسي في شعر النثر، في شكله البارزين. (الشعر الحر) و(قصيدة النثر) وكان قساق هذه الحلقة جورج جين ١٩١٤ - ١٩٧٢ معروفا من لدن السرياليين العالميين، وكان بريوتون قائد التوجه السريالي ومعهركة الدولي، يرى في وجود معتدلة في مصر، والمؤكد أن السبب في تمييزش جورج جين حين يرجع إلى طبيعته العادة للعبافة للشعر وأنه كتب نثر شعره بالفرنسية ولا بد من الإشارة إلى حجم وقيمة الطفرة التي قدمها جورج جين وكامل زهره في للقصيدة الحرة السريالية العربية، ومن خارج هذه الجماعة كان لويس عوض، يكتب (الشعر الحر) برواه الغربية، ونحن نرى في ذلك المنع، من الجهة ما يتجاوز معظم ما ينجزه لأن طبيعته وتعددية، وبعد سنوات قليلة تبدى الشعر الحر مرة أخرى ولكن في بيروت في عمل توفيق صايغ ثم بعد عدة سنوات في تجمع مجلة (شعر)، وهو ما ظل يتوالى، ويكتسب صوافع كل يوم، حتى صار في النهاية جنسا قصيدة ثالثا مجاورا للقصيدة البيتية التقليدية، ثم جاءت (قصيدة النثر) الجيوس الشعرية الرابع والشكل الشعري الأحد، وهكذا يمكننا رؤية المسار الشعري لـ(شعر النثر) في حلقاته المختلفة - في هذا الشكل.



ويكشف لنا هذا الشكل أن تواصل هذه الطلقات، فإساحة الأولى تتماس مع الحلقة الثانية، ولا تتقاطع معها، ولا تتصل بها، بينما تتقاطع وتتداخل الطلقات (الثانية والثالثة والرابعة) لتؤدي الثانية إلى الثالثة وتلتصق بها كذلك الثالثة مع الرابعة، وتكون الحلقة الخامسة بداية جديدة لحركة تتماس مع ما قبلها وتكون بداية جديدة لحركة النص وتأسيسها كعمل الجبري ويشق أرضا جديدة.

في مراحل أساسية في طريق التقاء (الشعر) بـ(النثر) انشرت كل مرحلة مع تأسيس شكل خاص، وتنامت الأشكال، مع استقلال كل شكل حتى وصلت في النهاية، إلى تشكيل (قصيدة) من مادة النثر الخام. فهل يكون هذا التصور دعرة لنا لاستثمار تاريخية هذه العلاقة البنائية بين طبعي عليا الأدب: (الشعر) و (النثر)؟ في تجلياتها العديدة ومراسلها البعثة الخمنية؟ وهل يكون حفلا للنوعي بعروية شعر النثر الشعري، ولا يزيد هكذا أن نصل إلى أن (الشعر) عاش في قلق طويل، ينتقل وينتقل حتى وصل إلى منطقة (شعر النثر) الرافعة في (قصيدة الشعر الحر) و(قصيدة النثر)، وإنما نضحي أن تنامي العلاقة بين (الشعر) و(النثر) قد وصل في

لإبداعية الحق، وإن نضيف مزيدا من الاصطلاحات. ونشر في البداية إلى ظاهرة (النثر الفني) في القرن الرابع الهجري، التي نرى أنها الحلقة الأولى لتحقيقه لالتقاء (الشعر) بـ(النثر) وإيجاد نوع إبداعي معادل للقصيدة الشعر. في ظاهرة الكتابة الإبداعية العربية، نوع ثالث يمتص من (الشعر) ومن (النثر) معا ويستقل بذاته، في المشهد الإبداعي نسيجاً يجسد شعريته اللغوية الخاصة، ظهر هذا في القرن الرابع لدى ابن العميد والمصاحب بن عباد ويبدع الزمان الهنطاني مبتكر فن (اللقطة) وأبي إسحاق الصليبي وأبي العباس أحمد بن إبراهيم الضبي، وأبي عامر بن شهيد وأبي بكر الخوارزمي وقايوس بن وكشمير^(٢) ومن بعد هؤلاء الحوري وأخرون، ولا يتبدى من قبل هؤلاء، وغيرهم من شغلته (شعرية نثرية) مثل الجاحظ، في القرن الثاني الهجري، حيث أولى الإلقاء دوراً أساسياً في كتاباته الشخصية وقد عاش (النثر الفني) كشكل أدبي خاص - في الرسائل الديوانية والرسائل العامة - هو جديد، ومن (القافة) واستمر حتى مطلع هذا القرن لدى النويحي، في (حديث عيسى بن هشام) ولدى أحمد شوقي في (أسواق الذهب) وبالتالي فقد عاش هذا الشكل عمرا مبيدا، واتسم بما يلي: العرض على تائق العبارة، والنزوع إلى الانطباع، والاكثار من الجمل المترادفة، التزمادجج بحيث لا يخلو نص من، والحفاظ على التوازن الصوتي عن طريق المزاجية. الزخم البديعي والاحتشاد اللغوي والوشي البياني الباذخ.

نضير كذلك إلى حركة مجاورة لـ (النثر الفني)، ولكنها عاشت مهبشة ومنعزلة على أهميتها الإبداعية، وهي حركة (النثر الشعري الصوفي) حينها، التي ظهرت كحالات فردية منشقة ومتواعدة في عزلةتها والتي تشكل الوجه الآخر، الباطني، لحركة (النثر الفني)، وهو الانبثاق الحدائي الحقيقي لصلاقة (الشعر) بـ(النثر) في شكل أكثر تعقيدا، في طراسين العلاج، ومواقف النفرى، ومخاطباته، والإشارات الإلهية للتوحيدي، حيث نشهد ثورة بالغة على اللغة لتأسيس مشهد جديد، يكسب في تجارب روحية هائلة تنزع للتحور.

ونشهد في بداية هذا القرن تداخل (الشعر) و(النثر) مرة أخرى في علاقة جديدة، وذلك في تجارب (النثر الشعري الرومانسي) خاصة لدى جبران خليل جبران وأمين الريعاني والرافعي، وأحيانا كثيرة لدى المنطلي والزياد وطه حسين، وقد رشت هذه التجارب بشارع في الخروج إلى شكل شعري أكثر حرية من حدود (البيت) و(القطعة) وأيضاً ما يتولد البيت ذاته من تجارب متنوعة حرة. وقد نتج عن مرحلة (النثر الشعري الرومانسي) في نهايتها انبثاق شكل أقرب إلى شكل القصيدة الحرة، وهو شكل شديد الأوامر بـ(النثر الشعري...)، ذلك هو (الشعر المنثور) الذي ينزع إلى خاصية (الشعر) لا في شكله الظاهري فقط، وإنما في نغمة الإيقاعي الباطني والخاص، وما يفرغه هذا النظام من بيئة على البناء النحوي الخاص بشعرية نصه، وقد وجدنا بداية ذلك سرورية خليل مطران التي انشدها في حلة تأبين الشيخ إبراهيم اليازجي، بمنوان (شعر منثور) ١٩٠٦، وما كتبها أمين الريحاني اعتبارا من سنة ١٩٠٧، ثم ما كتب جبران، وياتي رابع لهذا الشكل بأب على الأبداء فيه والتقدير له، هذا هو حسين عفيف الشاعر الوحيد في جماعة (الوابل)، الذي لم يكتب سوى (الشعر المنثور)، وأصدر فيه أحد عشر ديوانا منها. (مفاجأة) ١٩٢٤ - (جديد) ١٩٢٨ - (الزنبقة) ١٩٢٨ - (البابل) ١٩٢٩. ولم يقتصر دوره

النهاية إلى تشكل جنسين شعريين جديدين - إن (شعر النثر) إنشأ شعر مقابل، ومواز لشعر الوزن، وليس اعتقادا طبيعيا له، أو نتاجا للتطور التتالي، وجنينا نصل إلى الإقرار بوجود منطقة أصبحت مطروحة لشدنا، للدلالة على (قصائد) مادتها الخام (نثر) كامل، سنكون قد وصلنا إلى المرحلة التي يتناوب فيها (الشعر) في (النثر) و(النثر) في الشعر، وسيكون العصب الشعري قائما في النكاح النثري، وفاعلا فيه، وستواجهنا مقولة مالاربي: (اسمعان اثنان بخصان صخرنا، وعزيران عليه الشعر الحر، وقصيدة النثر) ^(٤١).

الشعر الحر: Free Verse

لم تهب العصور لـ(الشعر الحر) مع مجلة (شعر) اللبنانية، في أواخر الخمسينيات وبداية الستينات، كما يردد الكثيرون، فنحن نقرا في مجلة أبولو، عدد نوفمبر ١٩٣٢ ص ٢٢١ للمصنوع: (إننا يرجع تقديرنا للشعر الحر (Free Verse) إلى سنوات مضت، ولي اعتقادنا أن الشعر العربي أخرج ما يكون الآن الشعر الحر وإلى الشعر المرسل: (blank Verse) إننا أردنا أن ننفض به نهضة حقيقية، هذا يدل على أن الدعوة إلى الشعر الحر، قد سبقَتْ عقد الثلاثينات، وربما يكون التحقُّق للمثلط لطبيعة هذا الشعر أمامنا واضحا في جماعة الفن والحرية بصرى، في أواخر الثلاثينات وبداية الأربعينات لدى جورج حنين وبعض رفاقه، كان هذا النثر هو أول مسمى يتحقق للوصول إلى (قصيدة) خارج الوزن، في الشعر العربي، و(شعر الحر) هو الانبثاق الأول لشعر النثر في الشعر العربي والغلب ما يدرج تحت مسمى (قصيدة نثر) هو في الأساس (شعر حر)، إذ أن الشعر الحر (Free Verse) بالمفهوم الانجلوسكسوني هو الشعر الحالي من الوزن والقافية، أو فنقتل هو شعر ما بعد الوزن، وهو ما كتبه

الشاعر الأمريكي والت وليتمان (١٨٩٦ - ١٩٩٢) في الإنجليزية: ^(٤٢) وتجه آخرون، في أمم عديدة، فهو نوع شعري تعرفه اللغات الأخرى، كتبه في الشعر العربي، جورج حنين، ذلك الشاعر المصري السريالي الذي كتب له انخريه بريوتون في رسالة بتاريخ ١٨ من أبريل ١٩٣٦ (يبدو لي أن الشيطان له جناح هنا، والأخر في مصر) ^(٤٣)، حيث نجد له في مجلة (التطور) قصيدتين في عام ١٩٤٠ هما (انتحار مؤقت - ولقبالي، ويرجع السبب إلى نهيمش دوره إلى عاشقة صرقة (الفن والحرية) في المشهد الإبداعي بسبب ارتفاعها بعيدا عن النافذة الجمعية أو النافذة الرومانسية المصحبة لهذه فظلت هذه الجماعية ماثرة مغلفة تمارس إنجاسها الفارق، متكللة عن ثقافة ثورية رفيعة وومي نظيري مارق، فظلت تطلق معها في فضاء مغلق وتثبت بجلاء - طلاقات عارمة

في فضاء شاعر. وبعد عدة سنوات جاء توفيق صايغ ^(٤٤) ولخص لهذا الشعر، واتفق إليه بعد سنوات معد الفسوط وشعره مجلة (شعر) وأصبحت قصيدة (الشعر الحر) كيانا شعريا ما ذلك الجيل الذي تجمعت تجاربه الستينات تحت مظلة مجلة (شعر) التي أدارها يوسف الخال وكان من معلها أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وإبراهيم شكر الله وفادى رفته وجرا إبراهيم جبرا، وقد تبدى المسد النظري لقصيدة الشعر الحر حينئذ بلازغا من أطروحة سوزان بيرنار، وظل يعاد بصيغ جديدة بينهم، وبشكله أن لاري بالشعر ظل ذاتيا ومتغيرا، بينما ظل الوعي النثري بهذا الشعر واحدا وثابتا، ومن هذا التجمع انطلقت رؤى وأفان ما سمي بـ(قصيدة النثر) - بالرغم من أن ما كتب يدرج بإعتقادنا داخل مفهوم (الشعر الحر) ومصطلح (قصيدة النثر)، كما هو معلوم، شاع من فضاء مجلة (شعر)، بواسطة أدونيس، حينما (عرض)

أطروحة سوزان بيرنار عن (قصيدة النثر) الفرنسية في مجلة شعر ^(٤٥)، أما أنسي الحاج فقد جعل أطروحة سوزان بيرنار مصدرة الأسامي لصياغة بيانها الساخن في مقدمة ديوانه الأول (إن) ^(٤٦)، وكانت حساسة أدونيس شديدة، وكلت حساسة أنسي، في بيان (إن)، أشد، كان أنسي حفيظا لا يتجاوز الشائلة والعشرين سن عمره، وبعد كتاب سوزان بيرنار بحق هو المصدر الأساسي لأدونيس ولأنسي الحاج معا، في الدعوة إلى (قصيدة النثر)، فإذا كانت سوزان بيرنار - مثلا - تؤكد أن (قصيدة النثر) تتميز، في المقام الأول بقوة دفع مزوجة (قوة فوضوية، هدامة تجسج إلى إكسار الأشكال القائمة وقوة بناء تهدف إلى تأسيس شعرية كلية، ومصطلح (قصيدة النثر) نفسه يؤكد هذه الاندوالية لأنها تصاغ في نثر يتدرج على كل التقاليد العروضية والأسلوبية، وتنظم شعرا يستشرف شكلا منتظما، ومنطقا على ذاته، ومنبثقا من الزمن - فإذنا نجد للشاعرين العربيين لم يقللا - في الحق - أكثر من أن يعيد صياغة الفقرة السابقة لسوزان بيرنار

● أنسي الحاج (في كل قصيدة نثر نلتقي معا دفعة فوضوية هدامة وقوة تنظيم منسجمة لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضا على الصرامة والقيد... ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين التفويضين تنعرج قصيدة النثر الخاصة).

● أدونيس - (تنصنعن قصيدة النثر مبدأ مزدوجا - الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة، مجبر ببناءه، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى أن يعرض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كيلا تصل إلى اللاعقلية واللاشكك فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظم للعالم، ما يعبر عنه) ^(٤٧)...

لقد كان ما كتبه أنسي في (إن) (قصيدة نثر) أما ما كتبه محمد الماغوط في (حزن) في ضوء (الفقر) فقصائد (شعر حر). ولكن مصطلح (قصيدة نثر) بدا كأنه مظلة لقصيدتين معا، ولم تبدد المشكلة إلا بعد الإطلاع على تمييز بيرنار بين (قصيدة النثر) و(الشعر الحر) فأثير الجدل في الاجتماعات الأسبوعية لخميس مجلة (شعر) في ربيع ١٩٦٠ ^(٤٨) وإن ظلت مقالة أدونيس المذكورة (في قصيدة النثر) التي يعرض فيها آراء سوزان بيرنار، هي اللحن الذي يحفز بأشكال ودرجات مختلفة من حين إلى حين، بلا تجاوز حقيقي لأفاق بيرنار النظرية، وبدا الأمر كما لو أنهم وجدوا ضالتهن في حما ثورتهم المشوية الطامسة لتجديد الشعر بتجديد الحياة ^(٤٩) - حينما تلقت أيديهم أطروحة سوزان بيرنار، التي ستصير مفهوم فرنسي، الذي يهلون منه ويهل غريم منهم، وبفضله طمحو لأن تكون ثورتهم التبشيرية منغيا شعريا محدد للامع ينظم ثوراتهم جميعا، ويكتسب عن فقه قصيدة (الشعر الحر) التي نابروا على دعوتها بـ (قصيدة النثر)... إن قصيدة (الشعر الحر) أقرب في شكلها الحارحي إلى شكل (قصيدة التفتيم) - لدينا - مع التمرد من الوزن، فهي تكتب في سطور شعرية حرة يحددها إيقاع التجربة الذاتي، بينما يكون شعروا للحرصون بشعراء (قصيدة النثر) شعراء (شعر حر) بالعتى الحقيقي الذي تعرفه الأمم الأخرى، ربما باستثناء أنسي الحاج في ديوانيه (إن) و(الزاس المظفر) اللذين يعدلان (قصيدة النثر) كما ستوضح...

ولم تنظم حركة (الشعر الحر) من شعرائها الذين غيروا اسمها لصالح اسم (قصيدة النثر) فقط بل تم السطو على اسمها من أصحاب

(الشعر التفعيلي) بواسطة تارك الملائكة التي تثبتت بالمصطلح وحاولت أن تبدي (تنظيرها) لفهمه كما نراه هي، وقد هاجمت تارك هذا (الشكل) (الشعر) الخالي من الوزن، الذي تبدي في ديوان (حزن في ضوء القمر) الصادر للماغوط عام ١٩٥٩م دار مجلة (شعر) بمؤازرة نقدية من خالدة سعيد في العدد ١١ من (شعر) صيف ١٩٥٩. أوضحت فيها أن هذه المجموعة (لا تعتمد الوزن والقافية التقليديين، وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصحيح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه (شعر متثور) أو (نثر شعري) أو (نثر فني)، وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءاته، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثاً، بل على أساس أنه مادة شعرية، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر، وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين، أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة، أن يسمي الأديب باسمائها الحقيقية، وأنا أعتقد هذا (النثر الشعري) شعراً^(١٧٦)، وكان هجوم نازك يتركز في البداية في رفض أن يكون هذا الشعر (شعراً) ... يفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً وإنما يظلمه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، فمأذا كتبوا على الخلاف إنه شعر؟ اتهمهم بجهلهم حدود الشعر؟ أم أنهم يبدئون بدمعة لا مسوغ لها؟^(١٧٧) ثم تطور موقفها إلى التشكيك بمصطلح (الشعر الحر) وشرعت ترد على جيرا إبراهيم جيراً فتقول (أنه أخذ وزن مبالاة اصطلاحاً) (الشعر الحر) الذي هو عنوان حركة عرضية^(١٧٨) تستند إلى وجود الشعر العربي وتعبيلاتها، أخذ اصطلاحاً هذا والصحة بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليه^(١٧٩)، وتضيف نازك (إنما سمينا شعرنا) الجديد بـ (الشعر الحر) لأننا نقصد كل كلمة في هذا اصطلاحاً، فهو شعر، لأنه مؤوزن يخضع لعروض الخليل ويجري على شائبة من أوزانه، وهو (حر) لأنه ينوع عدد تعقيلات الجشو في النثر خلاصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل^(١٨٠)، هكذا نرى الفوضى والتناحر في التعامل مع المصطلح وجذبه من جهتين لشعريتين مختلفتين، ولكن الوعي بطبيعة هذا المصطلح ودلالته على شعر حر من القافية والوزن في سطور متراوحة ومتباينة يتبدى في التمسك بهذا المصطلح ودفع مصطلح (قصيدة النثر) عنه، كما يبدو في كلام سركون بولس الذي ينظر إليه نتيجة لفوضى المصطلح كأحد أجناس (قصيدة النثر) حينما يقول إننا (حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطيء لأن قصيدة النثر في الشعر الأوروبي هي شيء آخر، وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة نثر نتحدث عن قصيدة مقطعة وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمى هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتب إليوت وأوين وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وأنا كنت نسميها قصيدة نثر فانت تبدي جهلك لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بوردلي ورامبر وسالارمي وتعرف بـ (Prose Poem) أي (قصيدة غير مقطعة)^(١٨١)، ويرد مثل هذا التحديد الواعي لدى جيرا إبراهيم جيرا، من قبل سركون (الشعر الحر، ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free Verse بالإنجليزية، (Voys Libye) بالفرنسية، وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما، إنه الشعر الذي كتبه والت وإيمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم كثيرة، فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب

اليوم هم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات، في حين أن قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متوصلاً في فقرات كغترت أي نثر عادي^(١٨٢)، ونوضح هنا أن هذا الخليط الاصطلاحي قد تسبب في تنويع الرؤى أمام البعض إزاء شعر النثر، ومن ذلك هذا الرأي المتفعل (ولكن هذا الشعر) مازال من غير جنسية وهوية، فبعضه يكتب على هيئة شعر التفعيلي وبعضه يكتب على هيئة المقال النثري، وبعضه يخلط بين الشكلين، وهذا دليل على كونه من غير شكل، قد يكون الشكل عديدية، ومع ذلك الهوية لا يمكن لها أن تتفعل من غير شكل^(١٨٣)، ولهذا نوضح أن أجلى ما يضر الدرس الأدبي الراهن هو فوضى المصطلح والتسرع في إطلاقه والمحاولات المستمرة للتغلب على قلق التلقي يصنع المفاهيم المصكوة لثمت الأنواع الشعرية، ولنا أن نتأمل ما يلي: قصيدة (البيت الشعري الموزون المقفى) لها أسماء عديدة تواجها منها (القصيدة الابنائية / القصيدة البيتية / القصيدة العمودية / القصيدة التناظرية / القصيدة التراثية / القصيدة الموزونة المقفاة)^(١٨٤)، وهي تسميات يسيطر عليها جاسس الوزن والقافية والوروث، وهو ما حدث مع حركة (الشعر التفعيلي) الذي صوِّح باسماء عديدة أيضاً كان يسيطر عليها هاجس الشعر من الوزن منها: (الشعر الحر / الشعر المنطلق / الشعر التفعيلي / الشعر الحر / الشعر الحديث / الشعر المعاصر / الشعر المستحدث / الشعر غير العمودي)^(١٨٥)، كذلك نجد في (شعر النثر) أسماء ومصطلحات عديدة تخطأ أجناساً (قصيدة نثر / شعر متثور / نثر / نثر فني / نثر شعري / بيت متثور / نثر متفعل)^(١٨٦) وخشونة هذه المصطلحات الأخيرة الخاصة بشعر النثر التي تدخل في خليط أجناس، وهي تضيء، كما نلاحظ، بتقوية التصنيف (الوزني)، وتحتج بين (النثر) (والشعر) سواء باسماء أم بدوالة قصيدة - بيت، ويفترض في المرحلة الأخيرة - أن يصل الشعر - من الخارج - إلى الداخل^(١٨٧)، وأن تخفت ثمرته ليعسف الإيقاع الداخلي لأصوات النص وكائناته أن تتحرك وتبدى، فيصبح الإيقاع ثمة المنظم لحركة القصيدة الداخلية التي تتدفق على حيز النص لتشكل بعده المكاني، ونحن نرى أن تحديد المصطلح الملائم هو أول الطرق الحقيقية للوصول إلى الهوية الابنائية الحقبة للنوع الابياعي ولا يتأتى ذلك سوى بمصادرة هذا الخليط الابياعي وهذا الخليط الاصطلاحي والخليط الاجناسي، ثم تصنيف ما يصور به مشهد الشعر النثري قبل اللجوء إلى روافق كل نوع شعري فيه لدراسة سمات الشعرية وعلاماته الجمالية أو استجداء التحفظات الابياعية لتجارب التي تشكل - مجتمعة - خصائص شكلية عامة لنوع شعري تحتاج إلى التعامل معها من منطلق طبيعتها الخاصة لا من موقع طبيعة أخرى أو من الفضاء الشعري المضاد له أو من الفضاء اللغوي الشعري الغربي المنظر لها والمؤازر لها والمتوازني معها، والتمتع أساساً في أطروحة سوران بيرنار التي لا تتوافق تماماً مع منتجنا الشعري النثري، وشروطها الأساسية التي استتبعتها من مسيرة الشعر الفرنسي الودعي وضعتها شروطاً لإبداع (قصيدة نثر) وهي الإيقاع - الترويح - الوحدة العضوية - الجانية، قد توجد في شعرنا وقد لا توجد، وقد توجد كذلك خارج الشعر، ولكلها يكون بحثاً مجرد طرح رؤوي لتوجيه الأنواع الشعرية نثرية يطعم إلى أجلاء هوية النوع، سنلتحق بالبحث نماذج ابداعية تكشف المناظير التي نريد اضماتها لتحديد معالم من المشهد الشعري نثري في تجلياته الناجزة..

(الشعر الحر) إذن هو الشعر الخالي من الوزن والقافية، المكتوب في سطور حرة قد تطول أو تقصر حسب تنطق إيقاع التجربة، فنقترب (شكلاً) من (قصيدة التفعيلة)، وهي أقدم و(أكثر) الأشكال الشعرية الجديدة التي شكلت (قصيدة) من مادة النثر المتاحة، وإذا كان (الوزن) فاصلاً معيّزاً بين (قصيدة التفعيلة) و(قصيدة الشعر الحر) فما الفاصل المحدد بين (الشعر الحر) و(الشعر النثري) وهما يتخذان شكلاً حراً فينقاربان ظاهرياً، وعلى المستوى الإيقاعي يتحرران من سطوة (الوزن) ويتمثلان لإيقاع التجربة الشعرية ويختارون في سبيل تشكيل الدلالة النص، ويطمحان إلى جعل اللغة أكثر طواعية لتشكيل جديد تقول به ما لم تقله وتصعب به ما لم تكن ممن قبله! ... البذي يفصل بينهما صلاية الشعر وحضوره المردك في (الشعر الحر) ودرجة الشعرية الأعلى، فـ(الشعر الحر) يتأسس برعي كامل، على أنه شعر تام وكامل، حر لا ينظمه سواه، شعر أول وآخر، يتأسس (قصيدة) كاملة، ومن أجل شروط (القصيدة) - في أي شكل - أن تكون بناءً مشحوناً ومغلقاً ولا يفتي. أما (الشعر النثري) - حسبما نراه لدى رواده - فهو (شعر) منعوت بـ (النثر) وليس شعراً من النثر - وكما ينبغي المصطلح - هو شعر غير منكور ولكنه شعر غير تام، لأنه شعر في وضع نثر، وقرن جي بينه وبين شعر ليكناته الأساسية، وأدوات تحقيق شعرية الحكمة خارج الوزن نثر، بالإضافة إلى أن (الشعر النثري) في حالاته المنجزة لدى الرمانجي وحسين عفيف لم يسلم من قيود بديلة وقواف متراوحة وتوزانات صوتية متوازية وزخارف بيانية اصطفتها لذاته وتجسدت بها، ونحن هنا لا نفاضل بين النوعين بل نميز. بهذا نستعبر جميع رواد (شعر النثر) رواد (الشعر الحر) منهم: توفيق صايغ في أواخر الأربعينات، وفي أواخر الخمسينات محمد المنعوت وشبرا إبراهيم جبرا وأندونيس وإبراهيم شكر الله وناسي الحاج (لمستأثرة بذكائهم في ذلك)، و(الشعر الحر) وشوقي أبو شقرة، وينسب إلى القائلة بعد قليل محمد العبداء وسركن بولص وصلاح لائق ثم فاصلة أخرى أكبر يتنصع فيها: عباس بيضون وأمجد ناصر وسيف الرحبي وقاسم حداد (خصوصاً في: عزلة المكسات) وبول شاورول (الوراق الغائب) وعقل المرويت (لم أزع أحنا) وعقيل على (جنائن آدم) وديع سعادة وزاهر الخالوافي وحلمي سالم ورفعت سلام وأمجد ريان ومحمد عيه إبراهيم، ويلحق بهذه الفاصلة فاصلة أخرى يتنصع فيها على منصور ومحمود قرني وشريف رزق وإيمان مرسال (في مصر) ويوسف بزي واسكندر حبش وإساري أبو خليل وإيحيى جابر وإيلا خضير (في لبنان) وآخرون ينتقدون منذ منتصف الثمانينات في كل البقاع العربية، بالإضافة إلى شعر المهجرية الجديدة في لندن وأمريكا والمنايا والدنمارك وبريس، وبطولات هؤلاء وإقرانهم حققت قصيدة (الشعر الحر) حضورها المكثف في شتى بقاع الغارطة العربية وتجدد بها سميت الفعل الشعري لهذه المرحلة ولأن كل ذلك يقتره تحت مظلة مصطلح آخر هو: (قصيدة النثر).

قصيدة النثر Prose Poem

التجلي الثاني لـ (شعر النثر) العربي يتبدى في (قصيدة النثر) التي يطلق اسمها خطاً - على عموم (شعر النثر) ⁽¹⁴⁾، وإذا كان (الشعر الحر) حراً في شكله وفي مساحة أسطره طولا وقصراً بما يشبه ظاهرياً - قصيدة التفعيلة، فإن مفهوم (قصيدة النثر) - شعر - كما تضي لالته العربية (Prose Poem) إلى القصيدة النثرية غير المطلقة، قصيدة الإيقاع المتدفق للوصول

في خطاب يتدفق فيجتل مساحات البياض، في هيئة كهية النثر الموصول عبر الصفحة، كأي نثر، مستمرة طاقات السرد في اصطياح (الشعر) في خارطة (النثر)، ليصبح من النثر العادي للكبان الفني للحكم الذي هو (النص) كاملة في هيئة النثر وسيلته وتنطقه، ولكن الوعي بانشاء (قصيدة) شعر في ركام النثر هو وعي بانجل جنس شعري مقصود في الأساس منذ أول مفردة في إبداع هذه (القصيدة) استجابة لإيقاع التجربة المنظم للتركيب النحوي للنقص وعسي الصانع كله، وهذا ما يشكل منها (قصيدة) فني (قصيدة) تستمد وتستثمر وتتمسك حيل وإجراءات النثر العادي كالمرد والوصف والاسترسال والتدفق الحر لأغراض شعرية أكثر تحمراً وبكارة، وبالتالي فهذه الطرق في (قصيدة النثر) هي مادة خام لـ(الشعر) تغلد هويتها وغايتها السابقة في (النثر) النفسي حين تحمل في جسد شعري، وفي الشعر دائماً وعسي خاص بطبيعة الشعر وعسي يحرك اللغة ويكفها ويشحنها، يخطف عن الوعي الإبداعي في إبداع (النثر) الوعي الإبداعي بطبيعة النوع في الشعر - إيقاعي دائماً، ينتظم لبناء القوي فيه، سواء في قصيدة (الوزن) أو في قصائد (الشعر الحر) أو في (قصيدة النثر)، هذا الوعي دائماً أسما من مفهوم كلمة (قصيدة) التي تفرس على قصيدة الإبداع بأن الشاعر قصد إلى تشكيلها شكلاً شعرياً في الأساس، عن قصد وتعمد في انجذاب (الشعر) لا (النثر) وبالتالي تأتي من مادة (النثر) العمي الكامل (قصيدة)، فـ(قصيدة النثر) قبيل كل شيء (قصيدة) بالمعنى الدلالي لا بالذلة الخروية الشائكة (فني لسان الشعر نثراً: وقيل شعر قصيداً لأن صاحبه احتل به ففقهه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو دافع السمين الذي يقصد أو يتكسر لسمنه، والعرب تستعير الصمن في الكلام الفصيح، فيقولون: هذا كلام صمن أي جيد، وقالوا شعرًا قصيداً إننا نفع وجوده وهذب، وقيل سمي الشعر النثر التام بقائه على حاله من بلاه فقه ولم يمتحنه صمياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روي فيه خارطه واجتهد في تجويده ولم يقتضيه اقتضاباً فهو فعيل من القصيد) ⁽¹⁵⁾، ويضيف صاحب لسان العرب (أصل (ق) ص د) الاعتزاز والتوجه والنهوض والنهوض نحو الشيء ⁽¹⁶⁾، فالقصيد في إبداع (قصيدة) إذن هو ما يميز هذه (القصيدة) عن النثر الشعري الموقع، أما (النثرية) في المصطلح، فقد فرضتها الطريقة النحابة لهذه القصيدة التي تكتب كما يكتب أي نثر عادي ⁽¹⁷⁾، إذن لمصطلح (قصيدة النثر) يداد به الدلالة على تلك القصيدة التي تكتب كما يكتب النثر العادي، المكونة من عناصر النثر التامة، القصيدة الصاعدة في مجال النثر، (قصيدة) هنا مضافاً إلى النثر، لا النثر هو الأصل والأساس (القصيدة) هي الخلاصة الطلعة في فضاء النثرية الناتجة في حلقه، في (الشكل) الطليق في (اللاشكليات) و(النظام) المنثني من (اللائظام) و(الصيغة) الصاعدة من الانقراط، وهذا ما يجعلها نوعاً (شعرياً) صاعداً في خارطة (النثر) التي هي ترقى ولا نظام وتعيش وانقرض، حيث يوضح صاحب لسان العرب أن (نثر) من (نثرت) الشيء يبدك ترمي به متفرقا من كل الجزر والوزن والسكز، كذلك نثر الحب إننا بشر وهو الشاعري، وقد نثره ينثرة نثراً أو نثراً، ونثره فانثرت ونثارت والنثارة ما نتأثر منه، وخص الحلياني بما ينثر في المائدة فيؤكل والنثر فتات ما ينتشر حوالي العنوان من الخبز وغير ذلك من كل شيء ⁽¹⁸⁾ هكذا يكشف مصطلح (قصيدة النثر) هوية هذا النص، صعود النظام من (التسوق) بـ(روز (الصيغة) في (الانقراط)، انجباس (الشعر) في كيان

(نثري) خلاص تجري في عروقه شعريّة مختلفة السمات، ويكتشف (نثري) الاسم عن أشكالها هذا الكائن الشعري المسمى (قصيدة نثر) وإذا كانت (قصيدة النثر) هي الشكل الشعري الأكثر تنقفاً واسترسالاً بما يكف عن تأسيس شعريّة مختلفة وموازاة ومغايرة شكلاً لوجودها - فإنها تختلف عن (النثر الشعري) الذي يشبهها ظاهرياً والذي هو نثر منبث بالشعر لا محتوائه على خواص إيقاعية ووجدانية، ولكنه يبقى (نثراً) في الأساس (يقصيدة النثر) «قصيدة» كما أنها تختلف عن قصيدة (الشعر النثر) في طبيعة الإيقاع الحر، والاختلاف في طبيعة الإيقاع لا يحدد الشكل الظاهري للقصيدة وفقاً لمواج التجربة فقط، بل يهيمن على نظامها الداخلي بالكامل، بما يجعله بناءً مختلفاً ومتميزاً، فالإيقاع هو الغنصر المهيمن في بنية النص، وهو المحدد للتركيب اللغوي (النحوي) للنص من تقديم وتأخير، وحذف وتكرار، وفصل ووصل - حسب مساهمته الزمنية التي هي حركة التجربة - وبالتالي يتحكم الإيقاع في البناء النحوي الذي يتحكم بدوره في أوجه التعبير البلاغي ووسائل إنتاج الدلالة، ومن ثم لا اختلاف في شكل تجسيد الإيقاع ليس بالشيء المهيمن، بل هو نسق داخلي متكامل، وإنّ فالإيقاع في الخروج على النظام العروضي لا يعني أن (قصيدة الشعر الحر) و (قصيدة النثر) قصيدة واحدة وأن الشكل الظاهري الظاهري هو الفاصل بينهما، فلعلّ منهما إيقاعية مختلفة تتولى ابتناء لغويًا خلاصاً لمواجتهات، وبهذا فضلاً كانت (قصيدة النثر) تحتوي على شيء من (قصيدة الشعر الحر) فإنها قصيدة مختلفة عنها، لا تتشابه سوى في هاض (الشعر النثر) معزل عن الأصول الثابتة، وبالتالي علينا أن نميز بين هذين الجنسيتين الشعريتين حتى وإن وجدنا (فصائد نثر) مكتوبة في شكل فصائد اشعر (الشعر) فالتمييز هنا بين هذين الجنسيتين الشعريتين كالتمييز بين (قصيدة نغمية) و (قصيدة بنية معقدة) مكتوبة في شكل قصيدة نغمية والاتقاف في مجال إيقاعي واحد يضمهما لا يعني كونهما جنساً شعرياً واحداً، وإنما كانا يستشرف ذلك من طبيعة المفرد الشعري العربي، فإن مرسوعة يرنسوق للشعر والشعريّة توازننا في هذا المسمى، إذ (تعرف) قصيدة النثر (Prose Poem) على النحو التالي: هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر، وإن كانت لا تعد كشكل، وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر (Free Verse) بأنها لا تتلزم بنظام الأبيات وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى، ومؤثرات صوتية أوضح، فضلاً عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة^(٢٧)، ويهتما هنا أن نتمثل بعض الفقرات التي رافقت (قصيدة النثر) وحاولت أن تجتلي الخاصية الشعرية المميزة لها، وسلاحظ أن من يتحدّث عنها يندمج من نوعي شعر النثر معاً (الشعر الحر - قصيدة النثر) دون تمييز، فيقول أني أحيى أنها: خذت كل ما لا يعني الشاعر، واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والصيغة لقوة القصيدة، رفضت كل ما يحول الشاعر عن شعره لتضع الشاعر أمام تجربته، مسؤولاً وحده كل المسؤولية عن عطاءه، فلم يبق في وسعه النثر عن مقايضة النظم وتحكم القافية واستبدانها، ولا بأي حجة برانية مفروضة عليه^(٢٨)، وإذا كانت (قصيدة النثر) عن هذه الدرجة من الحرية فإن علينا أن ننظر إليها كنوع شعري جديد ومستقل لا كمرحلة في سياق تطور (قصيدة الوزن) حتى لا نقول ما قاله شكري أنها (تنسق مع

التقاليد الأدبية الفرنسية خصوصاً لميمو ال سأن جون بيرس ولا تتفق مع تطور الشعر العربي الحديث)^(٢٩)، يجب النظر إليها كنوع شعري مختلف ويحاول عباس يبيسون الاقتراب أكثر من طبيعة (قصيدة النثر) واستقلاليتها عن الشعريات المجاورة قائلًا (قصيدة النثر، تقاس على نفسها، وتجد حجبها في نفسها، فليست بديلاً ولا استعاضة، هي ببساطة نوع مختلف، وعليها أن تجد مكانها وتؤسسها ... باختصار قصيدة النثر نوع من أنواع ... إنها تتخلص من الأدبية اللغة أو قل من أدبية لغة - هي - فأبصار شتى موعلة في أدبيتها ... فقصيدة النثر في قاموسها وعبارةها وإيقاعاتها ورؤيتها أقل استقبالية لأدبية اللغة، أي لتفتين بلاغي وإيقاعي صارم في لغة متخفية كاللغة العربية تؤخذ كلها ولا تقبل تخشياً أو بعثرة. وشعر النثر الجدد هم أمام مهمة إيجاد إيقاعات أخرى لعبارة هاربة من إيقاعاتها والأرجح أن هذه الإيقاعات الجديدة لا بد أن تحكم إلى قابليات النثر، أي أن الإيقاع المنشود هو ابتناء النثر نفسه، إن القصيدة الشعرية مطالبة بأن تتخلص من الخطابة، بل بالمعنى البسيط الذي نعرفه، لكن بمعنى التخلص من تناول أدبي قائم على الهياج اللغوي على العماسة كما كان يسميها العرب، وعن اللغة، وقصيدة النثر في التخلص من العماسة والتغني ما أمكنها ذلك تتبّع الكلام الشعري ألا يكون تنقيفاً وتزييناً لمعان سابقة عليه، بل أن يولد معانيه من نفسه ومن إيقاعه ... هي قصيدة مثقلة بمعنى ما، قصيدة تصطدم الوعي أكثر مما تنأج بداهاته ومسلاته .. هي قصيدة تتخلص مما أمكن من شرسية الشاعر فهي قصيدة ليس الشاعر فيها وهو من مستمع وملاحظ والعالم والشاعر في ذاته فهو يستقبلها وهو وسيط عالم، لكن نرى ذلك العالم والخارج من هذه القصيدة ينبثقان وينتشران بدون أن يكونا من تورم ذات الشاعر وتضخمها^(٣٠)، وهكذا لا يمكن لقصيدة النثر أن تقاس إلا عن نفسها ولا تروى إلا في أفقها على أن يجب التأكيد من جديد على أن الحرية الظاهرة في نسق (قصيدة النثر) ليست مطلقة فتمتد وعي منظم بها يجعلها تتحرك في مجال خاص مقصود، ونعتقد أن (قصيدة النثر) بهذا الوعي، ستظل (كياناً) شعرياً مستقلاً، ولن تتأزب في غيرها، كما لن ينصل غيرها فيها، رغم تواصل الانجاس الأدبياتية وتعلقها، ولذا فنحن ضد نبوءة سوزان برنار التي تهجس بأن (نوع «قصيدة النثر» سيذوي أو يلفد شخصيته .. إلى أن تنوب (النثر الشعري) للانجاس المجاورة، وإن تخطط مع الأشكال الجديدة خاصة)^(٣١)، ونعتقد أن هذه الرؤيا تتسائل كون قصيدة (النثر) شعراً في الأساس وقصيدة محكمة، لها خاصيتها الشعرية الخاصة قبل كل شيء، وهذه رؤيا تقود - في النهاية - إلى مصير الفعل الأدبي كله - وليست قصيدة النثر فقط - وتوجه إلى نوع وحيد كما بدا.

ولكن (قصيدة النثر) لم تسلم من استهجان منذ بدايات بعثات لغويات (المغايرة) وحتى الآن، بداية من استقبالية مصطلحها الذي يثير إلى حقيقتها وإلى إشكالياتها كذلك، والذي يعد مدخلاً ملائماً لكشف حقيقة هذا النوع الشعري، والتوقف منه لم يزل عصبياً، وهناك رفض كبير للتعامل مع مصطلح (قصيدة النثر) - الذي أصبح واقعاً يستخدمه حتى المعارض - كذلك هناك عجز عن تقديم بديل عنه، يكون دالاً على هذا النوع الشعري الخاص، يقول البياتي (أعرض على تعبير (قصيدة النثر)، فالقصيدة تعبير كلاسيكي معناه أنها - أي القصيدة - مكونة من ثمانية أبيات، وممكن أن يسمى مقطوعة. وربط كلمة قصيدة بالنثر يبدو

الثيرة : نثر شعر النثر

سبق أن أشرنا إلى أن (القصيدة) - دائما - نظام مقصود ذو ارتقاء داخلية تحدها طهيعة الإيقاع المنظمة لتشكيلها، ولهذا فالقصيدة بناء ينتشر في السوات ولا تنهني، فهي لا تنهي إلا لتبدأ من جديد، ولا لتضطر بأصدائها اللانهاية، وإذا كانت (الشعرية) خاصة إبداعية عامة قد توجد في أي نص أدبي بدرجة ما بين عناصر أخرى عديدة ومؤسسة النص، فإنها في (الشعر) تكون أبرز الخواص الموجودة في النص والمهيمنة على الفعل الشعري برمتها، لتأسيس (قصيدة) خاصة ومقصودة وعلى هذا فلابد من استشعار الفارق بين الشعر وبين الكلام المكتوب في شكل شعر، ونحن نرى بين قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر نوعا ثالثا يخلط بهما في المشهد، نقترح لتجديده مصطلحا موحدا - خطأ على كل شعر النثر - هو (الثيرة)، حتى لا نضيف إلى الزحام الاصطلاحي جديدا، كما أننا نرى هذا الاسم اللع لعل هو صيغة هذا النوع الأدبي الذي نغنيه، بدلالة النثر العجيم، التي يتركز حولها هذا المصطلح، فنثر نثرا ونثرا وماه متفرقا كثيرة ونثرت وتناثر، والدلالة تعني إذن: رمى الشيء متفرقا^(١٦) وعيننا هنا التركيز على غياب دلالة (القصيدة) في هذا الإنجاس، والتي رأيناها في دلالة (قصيدة) تؤسس لوعي مقصود شعرا ويبدأ ذلك بوعي إيقاعي يتحكم في نصوية النص ويستطيع جوهرة التجربة والأشياء بهونه وعمق، ولكننا هنا بآراء شيء آخر، فهو بشره) نثرا في خطاب يتخلل عن طبيعة خطاب (القصيدة)، كل قصيدة - هذا الخطاب الذي يشي بوجوده وعي داخلي منظم يدير جموع الكلام في آتون التجربة، ويفطر التجربة بإيقاعاتها الخاصة في ربيع الكلام، وبالتالي يقل في (الثيرة) الوعي بطبيعة بنية الخطاب الشعري الذي يتأسس على وعي غير (الشعر) الصوتي أو المظهر اللغوي أو حتى المظهر الدلالي^(١٧)، وتتهض (الثيرة) - ككفيل - على صلات ظاهرة بـ (الشعر الحر) فتمتد على وسائله ولياته وزرائعه... كالتفاصيل اليومية، أو الشخصية أو السورالية أو المناجيات العاطفية... ولكن (النص) يأتي في النهاية - خالية من الوعي (الشعري) كبناء شعري خاص يتأسس بين (قوتين متناقضتين) قوة مؤسرية مدمرة وقوة تنظيمية فنية^(١٨)، و(الثيرة) هكذا تقع في منطقة بين (القصيدة) - التي لا يكتبها سوى شاعر - و(الخاطرة الشعرية) - التي يكتبها الشباب في بدايات الشباب بنزوع عاطفي ورومانتيكي هائم، هذا برغم طموحات (الثيرة) في إجراء الشعر، فهي قابلة للاستهلاك السريع والتبديل، ولكن (القصيدة) - وقد ذكرنا - كيان خاص متماسك الأعضاء السريع ومشع وعابر للزمنية، وبالتالي لا تستهلك (القصيدة) - الحقيقية - ولا تزول، وتبدى (الثيرة) خالية من وهج التجربة الحقيقية، خالية من الدفء الانساني، بحيث تبدو مدفوعة عن مرجعيتها البشرية المحلية، وبهذا فإنما كانت (الثيرة) تخطئ شكليا بخصيصة الشعر الحر أو قصيدة النثر فثارتا سرعان ما تتكشف لنا بهشاشة خطابها الصنوع الملوحة وميوعتها الباهية، هذا ما يفرق (الثيرة) عن (القصيدة) قصيدة الشعر الحر، أو: قصيدة النثر، رغم اشتراكها مع هذين النوعين الشعريين في الوسائل التعبيرية المالة، وفي الاعتماد على التشكيل من مادة أساسية واحدة هي الجلة الثرية، - والاعتماد - كذلك - على إيقاع داخلي عابر للتقاليد العروضية، وتبقى (القصيدة) - دائما - تنظيميا داخليا محكما تحركه ثلاث حركة النثر، يقود إلى تخلق دأب لعالم منين بقوانين خاصة ونظام داخلي محكم خاص، وتبقى (الثيرة) - شكلا ناتجا عن

متناقضا^(١٩)، كذلك يقول نزار قباني: (قصيدة النثر أنا ضد تسميتها بالأساس، سمها كلاما جميلا وكلاما بديعيا، نسا فريدا، هذا مقبول، أما قصيدة، فهذا غير صحيح، القصيدة لها شروط^(٢٠)) يعني أي فن مثل الرسم واللحن والموسيقى لها عناصر أساسية في تشكيلها هل يستطيع الرسام أن يشغل من دون اللون؟ الشاعر أيضا لا يستطيع أن يشغل أو ينظم قصيدة من دون (الوزن)^(٢١) وهكذا يبدو أن الخلاف ليس على المصطلح وحده وإنما على اعتبار هذا الكيان الإبداعي شعرا ولكن السخط على المصطلح الذي يصل إلى حد الفضي والافق لم يقدر على تقديم بديل مقبول، وقد أوضح غالي شكري، في وقت مبكر، أن (قصيدة النثر) (أصبحت تعبيراً خاطئاً يجسد عزز النافذ بلقر ما يجسد الرواسب الخلفة في وعي الشاعر الذي يرتقي هذه التسمية)^(٢٢)، أما ابراهيم حمادة فيرى أن (التسمية) خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدلالية، إذ افترضت بديهة - من اللغعة من هذا الشكل -قصيدة، بينما اقتصر إطلاق هذا المصطلح منذ ربح مجرى في الماضي البعيد على صيغة قولية معينة يفترض في بنائها الشكلي - قبل أي شيء آخر - أن يكون موزونا طبقا لمعايير تقويمية معلومة سلفا، أو - على الأقل - مبتكرة، ومستخدمة على نحو تكراري معين، ومن هنا يبرز التناقض في التسمية، بينما ينبغي له أن يكون كلاما موزونا وبين ما هو نثر محدد تماما من النمط الوزني اللزم حتى لو شازحت فيه الكتابيات والاستعارات وروح الشعر بالمعنى المألوف^(٢٣) ويضيف ابراهيم حمادة (قصيدة النثر، يمكن أن نطلق عليها، بالثيرة الشعرية، لأنها في المحل الأول نثر، وفي المحل الثاني مزودة بتأويل شعري، أو فليست هذا النثر الشعري بحد ذاته القراء أو يأسى اسم أكثر رنانا فغم، ولكن عليه ألا يسمى باسم قصيدة، حتى ولو لم يسم اللهاج، ولو أن بعضه يتفق على بعض القصائد الموزونة^(٢٤) فلا يزال النثر نثرا والشعر شعرا^(٢٥)، ولكن ليس مصطلح (قصيدة) ذاته أصبح في حاجة إلى إعادة نظر؟ ليس متيرا للجدل إذ يأخذ تحت مظلة كل شعر؟ (كيف ندرج بلاطمان في دائرة واحدة (قصيدة) للمتنبى مع (قصيدة) لغيفي مطر، مع (قصيدة) تسليم بركات، مع (قصيدة) لباس حجاز؟ وكل هذا شعر، وكل هذه (قصائد) غير منكورة، ولكن ما مفهوم (القصيدة) الذي يحتوي على كل هذه (القصائد)، ليس ثمة استماع جالبا في مفهوم (القصيدة)؟^(٢٦)، وليس المصطلح المقترح من ابراهيم حمادة (جواهر القول) بأغرب من مصطلح (قصيدة) الذي اقترحه أحمد درويش^(٢٧) بدلا عن مصطلح (قصيدة النثر) أو عن مصطلح (معبدة النثر) الذي اقترحه أبو الفضل بدران^(٢٨).

وقد أصبحت (قصيدة النثر) لونا شعريا مميزا بإسهامات انسي الحاج في ديوانيه (إسن) و(الراس المقطوع) وسلميم بركات في معظم أعماله ومنها (الجمهرات) و(الكراكي) و(بالشباب)، ناتجا بالتعاليب التي تتودد (الريح) و(البايزار) ووديع سماندة في (لحظات ميتة) بديوانه (أصيب غيمة على الأرجح ويسلم حجاز في (حكاية الرجل الذي أحب الكشاكشي) وديوان شاول في (موت نوسيس) ورفعت سلام في (هكذا قلت للشكاري) وديوان (أشراقات) وقاسم حداد في: (أثير قاسم) وشريف رزق في: (لا تطفي العنمة) وميسون صقر في (تشكيل الأذى)...

اندفاع الرؤيا أو الفكرة أو الحالة (كلام) غير متأن، ديار كما ديار في غير خطاب القصيدة، خطاب ما بعد القصيدة - وهناك أسماء عديدة تكتب (النثرة) تحت هاجس (القصيدة) - وتراوح أحيانا بينها وبين (قصيدة) الشعر الحر، ومنها غلبة خميس، أحمد طه، يحيى جابر، منظر عامر، حدة خميس، ليلى الطيبي، تيري بشاري، رشيد الضعيف، غادة السلمان، وآخرون ... وإن كان لبعض هذه الأسماء بعض (القصاصات) الناجزة أو مقاطع - على الأقل - في (الشعر الحر).

ليس لدى - في الوقت الحالي - من وسيلة للتعبير بين قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر من ناحية، والنثرة من ناحية أخرى سوى الاحتكام إلى الذوق اللرب الخبير والأصحاء إلى الأيقاعية الداخلية للصوت المرعي في التصوص، حيث استلبت النثرة والظواهر السطحية التي يمكن الاستدراك إليها - مما جعل البعض يتحدث عنها كقصائد نثر - وجعلها إلى حد الانتاجية والاستهلاك بعضا من (أثون التجريب) - ويمكننا استعمار هذه الفرق من الامتثال إلى أصوات النماذج المطروحة لهذه الأنواع في ملحق الدراسة.

الهوامش:

- ١- لئونيس - بيان العداشة (ضمن كتاب البيانات)، تقديم محمد لطفي البوسفي - دفتار كلمات - أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين - ط ١٩٩٢ ص ٢٤.
- ٢- المرجع السابق
- ٣- يمكن متابعة أصل هؤلاء الفنانين المترسلين ولغيرهم في كتاب بقية الشعر في أحوال العصر الشعالي، وصمم الغاضي القلشندي، والخضرة لابن ميمون ومعمص الأدباء ليالي، وزهر لأبي العمري، يجلان الكتب التي تحتوي على وصفهم الخاصة.
- ٤- سوران بشار - قصيدة النثر من بولدر إلى أيمان - ترجمة، رفع مجيد مفاسس - الهيئة العامة للقصور الثقافية - القاهرة - ط ١٩٩٦ ص ٩١.
- ٥- ليد الشعر إلى أن مفهوم (الشعر النثر) لدى الريجاني يتزع من مفهوم الصام (نظر الريجاني) ج ٢ ص ١٨٢) وإن كان الريجاني يستبعد من القول بالانتزاع والتشكيل اللغوي وإنشاء قواف مزاولة تآزر الإيقاع الداخلي، فهو ليس حارسا، والواقع أن أي شعر لا يكون أنشأ تماما كانت سماعات الحرية أمامه، وكان لويس عرض أيضا على وهي بحدية الشعر الحر عند لويس، ولكن غير دعاه (الشعر النثري) في مقدمة ديوانه بلوتولاند الصادر ١٩٤٧، من قال (الشعر النثري) حذر من اللوسيتي (حر) في الشعر الحديث (شعرا منشورا) ولغتاه وما نطق فعلا في البداية لدى إمين الريجاني من منته الصامعي - حين صحت طيف آخر، غير (الشعر الحر) الذي أنشأ فيما بعد هذا الذي (الجنس الشعري الآخر) هو (الشعر النثري).
- ٦- انظر صمع غريب - السريالية في مصر - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٦ ص ١٥
- ٧- شبيب التاربيغ لهدد الحركة بعد حوالي عشر سنوات من بدايات توظيف صامع، ولما ذكر توفيق صامع يذكر بعيدا عن موقعه التاريخي الجمالي، والأمل على ذلك عبدة مودة (قصيدة النثر) التي يتحدث عنها (لويس) - لم نجد في الشعر العربي نقلا أو حلال مداعبله أبرو ما كانت محمد الماعز، وما بدأ يكتبه أنشاع أو توفيق صامع () - فمودة مودة جماعة شعر وقصيدة النثر الفرنسية - مجلة علامات ج ١٢ ص ٢٠٠
- ٨- بزين - النادي الثقافي بدة - ١٩٤
- ٩- (ستيفانسان - الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر الذي تحول مجلة (شعر) بانتاجات مثالية بينها لويس وأنس الحاح وشوقي (شاعر) - حاتم الصكر - قصيدة النثر - مجلة فصول - خريف ١٩٩٦ ص ٨٠
- ١٠- (نيتشل النثر الريجاني لشعره هذه الفرقة قصيدة النثر التي كتبها محمد الماعز (والمؤنس) - خديجة صانع - القصيدة العربية الجديدة - مجلة نوى - أبريل ١٩٩٧ ص ٤٥
- ١١- (شعرا) أصبحوا أول روادا لكاسيكين لهذا الشكل الذي تجاوز على يدعهم جماليا وتقيا أمثال - أنس الحاح ومحمد الماعز، وشوقي أبي شقرا، ويوسف القليل، ولم يكن كفا قبل هؤلاء أو بينهم توفيق صامع عياله السامي - في بلاغة الصورة وسرعة - مجلة نوى - يوليو ١٩٩٧ ص ٥٢
- ١٢- كان ذلك في مقالة بنوا في (قصيدة النثر) مجلة ديسمبر، ١٧ العدد ١٩٤ - (ربيع

- ١٩٦٠ - ٧٥ - ٢٠٠، وأعاد نشرها في كتابه (زمن الشعر)، ولها عرض تبصري دعاتي
- ٩- نشر التي بولدر الأول (نوى) عام ١٩٦٠، معددا بملفاته الانتقالية التي يستند فيها على مقالات سورزان بيزر وشروطها الأساسية لقصيدة النثر، وهي الإيقاع والكثافة والوحدة العضوية والقوم، وإن كان أنس ذاته سيتجاوز هذه الشروط، بعد ذلك في (الرسالة) بقدرها الطويل حتى التتابع (وأما صنعت النظم فبطل بالورد)
- ١٠- محمد ديب - الجنس الأدبي بين الوحدة الفردية والرائد العربي - مجلة علامات - النادي الأدبي الثقافي بدة - يونيو ١٩٩١ ص ١٥٢ - ١٥٤
- ١١- انظر محمد جابر - الحد الأول - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - الشارقة - ١٩٩١ ص ٢٠٢ - ٢٠٧
- ١٢- انظر - ما كتبه أوميس في (شعر) العدد ١٤، وما كتبه يوسف الخال في العدد ٢ ص ١١٤
- ١٣- ص ٢٩٤ من محمد قومية - جماعة شعر شعر وقصيدة النثر الفرنسية - مجلة علامات - النادي الأدبي بدة - يونيو ١٩٩١ ص ٩٧
- ١٤- السابق ص ٩٧
- ١٥- عن محمد جاسم الموسوي - مرجعيات نقد الشعر - مجلة فصول - خريف ٩٦ ص ٢٧ - (المقالة المنشورة في كتاب: (قصائد لغاصر) لغازل اللائكة في سبيل الرد على جابر الريجاني جرد الذي كتب عن نصام توفيق صامع
- ١٦- السابق ص ٣٧
- ١٧- من حوار مع - مجلة نوى، ١ أبريل ١٩٩٦ ص ١٨٨
- ١٨- عن محمد الصالح - (قصيدة النثر) سمالات في المصطلح - مجلة نوى، ١٠ أبريل ١٩٩٧ ص ٨٦ - ٨٩، ومعددا محمد جابر بارت - الدعاة الأول
- ١٩- جديريجي - في الثقافة الشعرية - مجلة نوى، ٢ مارس ١٩٩٥ ص ٢٩
- ٢٠- غوي الهامسي - جديريجي السكن التفرع - مدخل إلى فلسفة نية الإيقاع أو الشعر العربي - (ضمن بحث مرجان القصيدة الشعر العربي) ص ٢٠ - ٢٤ أكتوبر ١٩٩٢ ص ٥
- ٢١- أريهم حدة - قصيدة النثر - مجلة القارة ج ٧٢ - ١٥ يوليو ١٩٨٧ افتتاحية العدد
- ٢٢- محمد الصالح - قصيدة النثر - مجلة نوى - ١٠ ص ٨٠
- ٢٣- غوي الهامسي - سابق ص ٩٢
- ٢٤- من شأنه إطلاق مصطلح (القصيدة النثر) على عموم (شعر) هذا الكلام الذي يلفه صامع كالكشاف (كنت ألق صفحتا معجم كاتون للمصطلحات الأدبية) - توفيق نغري على مصطلح صامعنا كاتون (Prose Poem) - (قصيدة النثر) فوايت أن انظر في هذه الحالة لها تين على فهم هذا النقط من الكثرة التي تختلف في الأراء - قصيدة النثر تاليف يطبع على صورة النثر، ولكنه يشبه بخاصة مصورة في (الشعر)، مثل الإيقاعات البكرية للحكمة، صور الكلام - الواسطي، الواسطي الداخلية، السبع، الجناس - الصورة النشأة - هل نلاحظ معي أن كاتون ما ينشر في بلادنا لا يطبع على صورة (النثر) - جديريجي توفيق - بصر ومصر - دراسة ملحقه بديوان محمد الصامعي ٧
- أحمد بطل معجم - إصدار جماعة بصر - ١٩٩١ ص ٦٢
- ٢٥- ابن مقفول - سامان العبد - دار المعارف - مصر - ١٩٦٤ ص ٦٦٤
- ٢٦- السابق ص ٦١٤
- ٢٧- محمد الصالح - قصيدة النثر - مجلة نوى - ١٠ ص ٩
- ٢٨- السابق ص ٦١٤
- ٢٩- عن محمد ديب - الجنس الأدبي بين الوحدة الفردية والرائد العربي - مجلة علامات - يونيو ١٩٩١ ص ١٤٧
- ٣٠- أنس الحاح - لن - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ٢ ص ١٨
- ٣١- د غالي شكري - ثقافتنا بين (نظم) و(٧) - الهيئة العامة للقصور الثقافية - القاهرة - يوليو ١٩٩١ ص ١٢٢
- ٣٢- من حوار مع - مجلة (نصف الدنيا) - ١٧ أكتوبر ١٩٩٢ ص ٦٧ - ٦٨
- ٣٣- سورزان بيزر - (النثر من بولدر إلى أيمان) ص ١٢٦
- ٣٤- من حوار مع مجلة (الشعر) عدد ٨٧ - صيف ١٩٩٧ ص ٥٢
- ٣٥- من حوار مع مجلة (النوى) - ١٦ يونيو ١٩٩٧ ص ٢٥
- ٣٦- د غالي شكري - ثقافتنا بين (نظم) و(٧) ص ٧٥ - والقال - مؤرخ بانكوير ١٩٧٠
- ٣٧- د أريهم حدة - قصيدة النثر - مجلة القاهرة - العدد ٧٢ - ١٥ يوليو ١٩٨٧
- ٣٨- السابق

- ٢٩ - شريف رزق - قصيدة من خارج الرحم - القيس العربي - لندن - ٢٠ يناير ١٩٩٧ + الحرس الوطني - السعودية - مارس ١٩٩٧ ص ٩٤.
٤٠ - انظر : احمد درويش - قصيدة النثر مصطلح مقروح - جريدة الاهرام ١٩٩٦/٨/٩ - ملحق الجمعة - صفحة (ثقافة).
٤١ - انظر : اسواق الفضل بدران - مدينة النثر - جريدة الاهرام - ١٩٩٦/٩/٦ / ملحق الجمعة - صفحة (ثقافة).
٤٢ - انظر سادة (نثر) في لسان العرب لابن منظور، وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي.
٤٣ - ملحق الطيال بركة - الاسنوية عند رومان جاكسون - دراسة ونصوص - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت - ١٩٩٢ ص ٥٨.
٤٤ - سوزان بيرنار - قصيدة النثر - ص ٢٤١.

ملحق النصوص

الشعر الحر

امجد ناصر	انثر العابر (مختارات شعرية) دار شوقيات - القاهرة ١٩٩٥
-----------	---

انطباعات خاطئة

من أعطى هذا الانطباع
عن بيتنا الجديدة.

نحن الذين تركنا مصاطب الريحان
ورائحة القرفة ومضيئا الى
حواف المياه؟

من قال لهم: إن حياتنا
في الجزر غير حياتنا
على البر الآخر؟

أصدقائي الذين ظلوا

يتطوحن بين ذوائب النساء
والمروءة المفتعلة،

تحدثوا كثيرا الى من صادفهم في الشوارع
عن بيتي الجديد.

أصدقائي، الذين ظلوا يحتفظون
بوصايا أمهاتهم،

حتى بعد أن جاوزوا الثلاثين

أمسكوا أناسا من الشوارع

وراحوا يتحدثونهم عن بيتي الجديد.

من أعطى هذا الانطباع عن ثيابنا الجديدة،
نحن الذين خلعنا الصداري المزركشة

وأحزمة الخصر المجدولة من جلد الأفاعي
وارتدينا الحرشف؟

من قال لهم إن قمصاننا

في الجزر لم تكلج عند الأطين

كما على البر الآخر؟

أصدقائي الذين ظلوا يتلصصون

تحت الشرفات الواطئة

حتى بعد أن جاوزوا الثلاثين،

جلسوا في المقاهي

وراحوا يتحدثون الى المارة

عن ثيابنا الجديدة.

أصدقائي الذين ألقوا عن الكتابة لي،

ذهبوا الى جيراننا

وراحوا يتحدثونهم عن قميصي الجديد

أصدقائي الذين ظلوا يكشفون

عن صدورهم ويشمرون عن زودهم

رغم أنهم جاوزوا الثلاثين

ذهبوا الى أمي

وراحوا يتحدثونها عن حياتي الجديدة.

نوفمبر ١٩٨٥/٥

رجل من الربيع الخالي	سيف الرحبي
دار الجديد - بيروت - ١٩٩٣	

ليل امريء القيس

ليل لا يمكنك أن تقطعه بمنشار

أو تعقله في كأس

ليل تعلبي المزاج

أحيانا يشبه مهرجا في ساحة عامة

ويتزلق أملس كغراء العروس

ليل العرافات وساقني الشاحنات

لم يرخ سدوله بعد

لكنه أوعز الى مخلوقاته بالنميمة

الغرباء يطلون من شرفاتهم أمام البحر

والسفن غارت في ذاكرة البحارة

ليل غير قابل للاندحار

على شواطئه تلملم الصرخة

أشلاءها من فم الفريق

ليل وعر

وقد أرخى سدوله على عتق العالم

بعض الوقت، أحسست بأنه يتلاشى كأن في الفراش الصلب من تحتي ثوبا يسرب منه الجسم الذي أصبح وهنا خالصا إلى غير أجعله. لذلك ألتفت أن أبقى صاحبا ما استطعت، فلا أغفر إلا إذا نامت زوجتي على السرير بجانبتي وحين أسمع أنفاسها المنتظمة أدرك جيدا أنني ما زلت على قيد الحياة. ولذلك أيضا لا أتوقف عن التحوّل بين الفرفر والرواق والمطبخ جبهة ونعابا، ولا يستوقفني في رحلتي بين الجدران إلا النافذة لهنيئات، أصرح نظري المنحبط إلى أقصى ما يصل إليه قبل أن تغضاه دوائر سوداء متاخلة وينتابني دوار خفيف، فاستأنف السير بين الغرف، ويظن من يرائني أن الضجيج وقفتني في البيت قد انتهكا برود أعصابي ثم لا يلبث واحدهم أن ينصرف إلى شأنه لأنني بلغت من الحياة ما ينبغي أن يقنعني أن الضجيج قرف، لا بل خرف في مثل هذه السن.

ولكنني لم أضجر يوما.

بلغت سبعيني بعد أن صرفت أيامها، اليوم ثلو اليوم.

ولم أضجر

كانت الأيام جميلة في معظمها وما كنت أطلب من الدنيا أكثر من ذلك، حتى أبي في ثمانيته كان يفسخ أربعين سيجارة في اليوم، ويمكن جالسا على أفرنج حجري قهبالا ألباب ألتفتي لا تنهني إلا حين يخلد إلى النوم، ويضع تحت وسادة سريره نصف رغيف من الخبز الأسمر، ويجانبه كوب ماء، هو أيضا لم يفسخ. غفا ذات يوم ولم ينهض في الصباح. وقيل أن نستدعي طبيب المستشفى الحكومي الغريب تقفنا نصف الرغيف، وجدناه كما هو وكوب الماء، لم ينتفض قطرة، وقلنا في سرنا، قبل أن يضرنا الطبيب، إنه فارق الحياة. قبل منتصف الليل، قبل أن يأكل الخبز ويشرب للماء.

أصبحت أنا هام.

أغضض جفني بغوة على صورة واحدة، أحفظ تفاصيلها جيدا خلال النهار، أثناء سري بين الفرفر، وأضيف تفاصيل أخرى، وتكون الصور التي لا تبارح رأسي إلى أن يمين سرودي رقادى. أغضض جفني بغرة وأروح أنفاس عمدا بخرير مسموع يؤلم رتتي أحيانا، وفي اعتقادي أنني لم أفارق الحياة ماحت أسمع أنفاسي.

يسبب غيمة على الأرجح

والأخيرة ١٩٩٢

وديع سعادة

من (لحظات ميتة)

بين غرفة النوم وغرفة الجلوس ترتفع يدي لترقب شعري. مسافة قصيرة مع ذلك يخيل لي أن شامكات سريعة وأصواتنا غريبة تقطعها. ويجب فعل أي شيء للوصول إلى مقعد، أمر يدي على شعري وهي التي لا تعمل شيئا يمكنها بسهولة أن ترتفع إليه، شعري طويل وككل البدن يناسون يتشعث في الليل، غير أنني أمر يدي على دائما. ليبقي صدوقي، يصبح العالم أجمل مكانا، حين يكون الشعر صديقا، العالم قريب من القلب مع الأعضاء الصديقة، حين تحيك أعضائك ينقلس عدد الأعداء، حتى أنظفرك التي تجمع الغبار، تكون تجمع شيئا محببا.

أقدم خطواتي وأصل إلى النافذة، لا يزال العمال أنفسهم والاسفلت والسيارات، والظلمة تنام في الزاوية، أصوات تصل إلى من وراء الزجاج وأشعر أنها أصوات جميلة، حتى الناس يبدون رفيعين من بعيد.

جسناضن آدم

دار توبال للنشر والتوزيع

١٩٩٥

عقبيل علي

امسرة

امراة تنقرض في أفكارى
امراة تترك مفاتيحها في صيحتي
امراة أسحبها نحو الموجة،
فتسحب خلفها ذنبا يتكبي الآن على عويلي
امراة لا تحصى
امراة لا تكف عن قضم الواحات
شلو أنا .. ياكل شهرته الخالية
امراة
تترك صيحتي مبشرة في قصائدي

قصيدة النشر

موت نرسييس

دار الحداثة بيروت

١٩٩٥

بول شاول

من (موت نرسييس)

كل هذا الزمن الصادر منك يا نرسييس، زمك الصرخي في حاضر لا ينتهي، في حاضر لا يتخزج ولا يصل باركا في فبوتة الباردة. كل هذا التناقض منك يا نرسييس، مازك منك شمسك منك. هوزك منك. لا يملك عصفور أن يسقط ريشه على حصارك الجليل، لا تملك امرأة أن تغضض حضورك الشاسع. افتح حواسك على حواسك، عينيك على عينيك، فكيف على فكيف، ذاكرتك على ذاكرتك، فهناك الكون الأبدية، كنزك، أنت الأب والابن والزوج والزوجة والبرعم، والسودة والشمرة والحديقة الذكر والأنثى، الأول والآخر، البتول، الأبدى، مصونا في برجك العاجي كمناري الملاح، لا يدرك صوت لا تستيقظ إشارة ولا يغري فك الخالد لم فأن، فاستر على عرشك الأوحديا نرسييس، اغسل بجمالك مراياك التي تملأ العالم، من القصص إلى القصص، وانثر الزهر والعطور على وجهك المظلمن وجهك الثابت خلف اسمائك المظلمة للتوهم في انصارات الخافدة.

١٩٨٢/١٠/١٩

هذا الضوء البعيد يا نرسييس ليس ضوء لكن عينيك مفتوحتان كشوأت الغابة، هذا الصباح القوي ليس صباح يا نرسييس، لكك تملأ نوافذه بجسده. هذا المساء يأتي وليس مساء لكك تنفض بكل رمالك ونباتك تحت أجنحتك الشاسعة، هذا الهواء تعرف الشجرة التي لا تعرفها والطير التي لم ترها والصور العالية التي لم تضفها، لكك كم تنبع خجلة الأخير، لكك كم تنفض في عري الواسع في عري القريب، في عري المجهول وترسل دمك معك إلى حيث لا تعرف يا نرسييس إلى حيث ن تصل.

حكاية الرجل الذي أحبه الكاوي

دار الحداثة - بيروت - ١٩٩٦

بسام حجار

من (حكاية موتى)

كلما أرخيت جسمي وأسلمت إلى الوهن الغامض الذي يمسكته منذ

مطلقاً تتقف في منتصف الفراغ
بينك وبين الحق صحراء من التحديق
في غرفة الظلام أزج بك
أثوم أنك لن تكبر من جديد
شبح تكون لذكرى قديمة
تتوارى كي لا تسحبها تيجان الملكات
إلى العرش المتكيء على جدران القلب

٧ نوفمبر ١٩٩٢



يوم قوس قزح
وحدي في منزل
كطيف لم يخط صباه
وحيدة كالشمس
كالمكبوت سكان الزاوية
كالمطلقة
وحدي في منزل
بيني وبين الليل خيط
قرأت نفسي
ارتجلت كلمة عزاء
غيرت حذائي
ثيابي
فرشاة أستاني
وحيدة كيوم قوس قزح



ولادة

خرج أنسي من قعر الماء ومضى نحو المدينة فالتقى امرأة
فقال لها: لا زلت خارجاً من الماء ولا والدة لي فأننت والديتي،
فقالت له: ولكني لم أدك فقال لديني، فقبلت لكنها أوضحت له
أنها لا تستطيع ذلك إلا إذا عانقها رجل، وأشارت عليه برجل
تحبه فتعابى أنسي طريقه وقال لأول رجل التقى به لم يبق علي
ليتم كل شيء إلا أن أجد والدا لي، فأننت والذي ثم أنحل فيه
واختفى، عانق الرجل المرأة فقبلت ثم وضعت طفلاً ذكراً
أسمياه أنسي... (ص ٥)

ماذا سافعل اليوم؟ ليس في نيتي فعل شيء ولست مضطراً لفعل
شيء، يمكنني على الأرجح أن أعتقد صدافة، من هنا من وراء الزجاج، مع
هؤلاء الناس في الشارع لا يزال النهار في أوله ويضع دقائق من الصدافة
تكفي اليوم، بعد ذلك يجب أن أخرج إلى الشرفة وأسقي الزهور، ويجب
ربما، أن أنتمشي قليلاً في المدينة، وأجلب قنينة عرق.
النافذة مغلقة وأنا رجل قصير وراءها طولها ١٦٥ سنتيمتراً.
ويعد صدافة مع شارع طويل يمرر يده بين وقت وآخر على شعره،
وما يسقط منه يجعله ببطء ويريمه في القمامة، رجل هاديء حتى أنه
بين شرفة النوم والمطبخ يتوقف مراراً ليسهر أو ليستريح، يلف
سيجارتته على مهل، يشيل التبغ الزائد من طرفها، ينظر إلى الولاة
لحظة ثم يخفض رأسه ويشعلها.

اشعلت سيجارة ولهوت بدخانها، كل شيء هاديء حتى الهرة
الصغيرة في زاوية الشارع لا تنتظر إلي، كل شيء هاديء في هذه الغرفة
منذ سنوات وبت اعتقد نفسي جداراً وإذا خرجت سنهبط. أحياناً أفكر
أن حديد الغرفة من عظامي، لكن عظامي رقيقة وهشة ولا ريب أن هذا
الجسد معقول بدعائم أخرى. كيف مشيت معي هذه العظام سنوات
دون أن أسمع أنيزها أو أرى انهيارها المفاجيء على الطرقات؟ غير أنني
وحيد تماماً، ولذلك يخف وزني.

لماذا أتذكر أبي الآن؟ كنت طفلاً حين أوصلت إلى القبر، لكنهم كانوا
ينظرون إلي وكان من اللباقة أن أشرح أصامهم، هؤلاء الذين اعتقدت
أنهم يجوبونني لم يفعلوا شيئاً من أجلي، لم يقولوا لي أن أذهب وألعب مع
الأولاد، ظنوا يحددون بي حتى طالت قامتي وحملت معهم الجثمان إلى
القبر، كان مغفلاً بمسامي، ليس أكثر لطفاً أن يردوا الغطاء على الوتئ
بهدهد كالحاف ناعم اعتادوه في بيوتهم؟ على التبغ على الطاولة أمامي
ويكفي أن أحرك يدي قليلاً، لكن يخيل إلي أنها يد فرغت من الدم، وإذا
تدحرج أحياناً فيزحم حركة قديمة. العمال أمامي لا يكفون عن الحركة
بخفة من شاكك له أنه يستأثر بدم الحياة، حاولت أن ألق نفسي بال
الأعضاء المتحركة شيء جميل وأن للرجل عادة عروفاً صغيرة يجري
فيها دم نقي، ولكنه شيء مميت أن تكون مثل آلة ضخ، هكذا مع سائل
رئيت كل العمر، كمن ليس عنده شيء ليفعله

التفسيرية



توريسية

أماً خيلة الفراغ بك
أسكبك ذهباً في الوقت
تخرج من دوائر الدخان
أنظرك في المرآة
لا شيء يلهم اللحظة
حتى عينك

الأداء المسرحي ورفقاؤه (١)

DENIS BABLET

نص دنييس بابلي

ترجمة: عبدالحليم المسعودي

تادوش كونتور فنان بولوني ولد في فيلوبيول wielopole إحدى دساكر مدينة كراكوفيا cracovie عام ١٩١٥، وبعد دراسة متينة في أكاديمية الفنون الجميلة أصبح رساما ومصمم ديكور مسرحي ومخرجا ومبتكرا «للفائف» (١) و«الهابينينغ» (٢) وعام ١٩٥٥ أسس كونتور مسرح «كريكوت ٢ cricot» الذي مازال ينشطه الى اليوم (٣). تادوش كونتور هو الفكر المتمرد والمستقل، المناهض بجرأة للامثال، وهو من الفنانين المعاصرين القلائل الذي يمكن أن نتحدث بخصوصه عن مفهوم الطليعية دون أن يبدو هذا اللفظ مغشوشا أو منحطا وفي غير موضعه. ثمة في حياته لقاء روجي مركزي يتمثل في لقاءه بمواطنه س.، فيكتيفيتش sv o/ woltoewoew (٤) وهو كاتب ومؤلف مسرحي وجد فيه كونتور أكثر من مؤلف لتناول أعماله. إنه رفيق درب باطني داخل مسيرة كونتور الإبداعية.

الحرب (الحرب العالمية الأولى).

حين يغادر الساحة الكبرى نمر حقول القمح والهضاب ثم الغابات وهناك بعيدا توجد سكك حديدية.

والدي وهو معلم في المدرسة ذهب الى الحرب ولم يعد، ولقد اضطررنا أنا وأختي الى اللجوء عند شقيق لجدتي حيث نشأنا عنده في ذلك البيت الكهنوتي باعتبار انه كان خوريا.

«الكنيسة كانت نوعا من المسرح نذهب الى صلاة الاحد لنحضر تلك الفرجة، وفي عيد الميلاد يبنى داخل مذود المسيح وهو مكان ولادته وتتصّب فيه تماثيل صغيرة، أما في عيد الفصح فتبنى مغارة بديكورات وكواليس حيث ينتصب رجال مطايء حقيقيين يحملون خوذات ذهبية».

«كنت أقد ذلك كله في أحجام صغيرة، وقد اخلطت علي المسرح بالسكك الحديدية التي رأيتها لأول مرة بعد أن قمت برحلة طويلة في «بريك». لقد صممت عدة مشاهد مختلفة مستعملا على أذنية فارغة، كل علية تمثل مشهدا، كنت أربط تلك اللعب كهربات قطار بخطط ثم أسرها من خلال ورقة كرتونية كبيرة تحثوي على فتحة (يمكن تسميتها فتحة مشهدية) وبذلك اتحصل على تغييرات في المشاهد».

«وفي رأيي كان ذلك أكبر نجاح لي في المسرح» (٥).

إنه لا يمكن لنا هنا أن نؤمن «مسيرة» أو فعوى أعمال تادوش كونتور انطلاقا من مكان شبابيه وذكريات طفولته،

هي ذي فقرة ممكنة خاصة بتادوش كونتور صالحة بمعجم أعلام، ولكن مثل جميع فقرات المعاجم فهي فقرة مقزّمة لصاحبها، وهي دون أن تكذب فهي تشوه، وهي تخون لأنها تختزل بمعنى أنها تترك المركزي يغفلت في التعريف.

إذن فلنسمعه يقول

«ولدت في السادس من أبريل عام ١٩١٥ في شرق بولونيا في مدينة صغيرة ذات ساحة سوق وبعض الأزقة الصغيرة والحجرة في حدود تلك الساحة تنتصب كنيسة صغيرة تاوي في جوفها تمثال قديس خاصا بالكاثوليك وبكر تدور حوله في الليالي المقمرة الأعراس اليهودية».

«من جهة تجد الكنيسة وبيتا كهنوتيا ومقبرة ومن جهة أخرى معبد يهودي وأزقة يهودية ضيقة ومقبرة أيضا غير أنها مختلفة».

«الجهتان تتعايشان في انسجام تام: احتفالات كاثوليكية فرجوية، مراكب تطواف، ييارق، أزياء فلكلورية رفيعة ملونة، ريفيون، أما الجهة الأخرى من ساحة السوق فهي عامرة بطقوس غربية، وأغان معصية وصلوات طاقيات من قراء الثعالب شمعانات أحباب، وصياح أطفال».

«وبعيدا عن الحياة اليومية فإن هذه المدينة الصامتة متجهة نحو الأبدية. طبعاً ثمة طبيب، وصيدي في ومدرس وخوري ورئيس شرطة. إن نمط الحياة يعود الى ما قبل

* كاتب من المغرب

الدائمة في المجال الفني والوعي بأن الأفكار المتطرفة وحدها هي التي تضمن التقدم^(٧).

ولهذا السبب نجد كونتور في سنوات الشباب مفتونا بفناني البنائية (Constructivism) والبروهاوس ودائم الإعجاب بأعمالهم وتجاربهم ومعبرا عن حاجته الحيوية لمعارضة وجهات نظرهم ميكرا. ودون شك كان ذلك نتيجة لقانون المفارقة عنده والذي يظهر في نفس الوقت إعجابا عميقا ببراديكالية الفن. وللصدق الوجود والمنشود في السيرة الفنية فإن ذلك عنده تعبير عن موقف قوي وواضح في نفس الوقت أكثر من كونه اعترافا بتركيب الذاتية. لذلك فإننا نجده يصرح «أعلم أنني لست باردا ولست تجريديا أبدا ولكنني عندما كنت كذلك بنفس النعت الذي يليق الفن اللاشكلي (L'art informel) على هذا اللفظ كنت شديد الحرارة والتوهج. إنني ضد التدبير والتركيب والحساب وضد العلم المستعار وضد الفن الذي يدافع عن نفسه بترسانة من التصريفات العلمية ... شمة الكثير من أولئك الفنانين الذين يتصرفون عبر مناهج «علمية» وبالطبع لا شيء من ذلك يفيد ... على الفن أن يكون عاريا ومجردا من كل سلاح^(٨). وكونتور نفسه يقول في موضوع آخر: «أنا ضد التعبيرية المدفوعة إلى اقصاها لأنها نهاية الفن»^(٩).

وقد يبدو هذا من باب التناقضات الظاهرة ولكنها في الواقع هي بمثابة تعارضات داخلية كأيدها كونتور بعمق وهي تعبر عن الحالة أو الحرك لسيرة جذرية حية قادرة على الانفلات من التخطيطية العقيدة والأرهاب الفكري دون أن تنفقد قدرتها على الاستفزاز. إن «ثقافة» كونتور بعيدة عن أن تكون ثقافة تشكيلية خاسمة أو حتى ذات أصول تشكيلية وإذا كان تكوينه قبل كل شيء تكوين رسام، فإن كونتور انفتح على كون أكثر اتساعا وهو عالم الابداع الأدبي والمسرحي.

هل كان كونتور تحت طائلة «التأثر»؟

إنه لا يجب هذا اللفظ الذي يحيل على العلائق الآلية للتحية التي لا تبدو له مناسبة للتطور الحيوي بالنسبة لفنان حقيقي وصالح.

إن تادوش كونتور مفتون، كائن يتغذى، يلتقي بالاتجاهات اللامعقولة في عالم الفن. يلتقي برمزية ميتزلينك Maeterlinck وبغرائبية إ.أ. هوفمان Hoffmann، ودعوا كافكا Kafka، وفي الحقل البولوني عبادة على العلامة الخرافية التي يمثلها فيسبانسكي Wyspanski نجده يلتقي بثلاثة كتب هم فتكفيتش Witkiewicz وفيتولد غروفيتش W. Gombrowicz وب. شولتز B. Schulz. لكن كونتور ليس معجبا كثيرا بالرسام فتكفيتش رغم أنه يعترف له بالريادة في الآلية التصويرية والفن اللاشكلي غير أن الكاتب المسرحي المتأصل في روحه يثير جياشه

ولكن تسجل بعض الدوال، فالولع بالعب المسرحي والذي نجده عند العديد من الأطفال يزول عند أغلبهم وذلك ليس كما هو الحال بخصوص قيام ملكة إبداعية منمصة أو مودخة، فالعب المسرحي عند كونتور الطفل هو لعب حسي وملوس قائم دون أي تأويل لنص أو أمكنة مشهدة أو مشخصات صغيرة وربما هذا دليل على ذلك... كذلك فنحن نقف عنده على كون مؤسس على تباينات حقيقية، معاشة ومتحملة وعلى واقع لا يتحدد بالآني، لكنه ينطوي على سر مختلف غير أنه محسوس وممتحن على الفور. إنه تعدد في مستويات الحضور وتعدد في مستوى الكثافة والحدة، إنه عالم منخرط في إيفال متعدد ومشارك وفي هذا الواقع الطفولي شمة نظرة ملقاة ومكتظة بالمزاج التخفاني، إنه تادوش كونتور ليس رومانيا بل يعيش في هنا والآن... لكنه يعرف أن هذا «الآن» هو في النقاء مستقبل بماض دائم الحضور. على الأقل بالنسبة إليه. لذلك ندعو القاري إلى إلقاء نظرة على آخر أعماله «القسم الميت» (La Classe Morte).

بعد هذا الميلاد والطفولة السريعة في قرية «فيلوبول» تأتي مرحلة «تارناو» Tarnaw وهي مدينة الدراسة الثانوية ومكان الاختيار حيث أعلن كونتور: «مقررت أن أكون رساما». فمعد الانتهاء من الدراسة الثانوية شرع تادوش في الرسم تحت التأثير المباشر للفنانين الرمزيين الذين اهتمت بهم مثل فيسبانسكي wyspanski وما تشفسكي Matchevski هذه الرسومات التي تنتمي إلى مرحلة الشباب اعتبرها كونتور الآن رديئة ولكن ذلك النشاط قاده إلى مدرسة الفنون الجميلة بمدينة «كرأكوف» التي ارتادها من عام ١٩٣٤ إلى عام ١٩٣٦ حيث درس فنون الرسم وتلقى دروسا في السينوغرافيا على يد أهم مصمم ديكور في المسرح البولوني كارول فريتش Karol Frycz المصلح الفني تلميذ ومرشد المنظر الانجليزي أنوار غوردن غريغ E. Gordon. ومنذ هذه الفترة اهتم كونتور بفكرة ضرورة إيجاد راديكالية فنية ورفض كل اشتباه أو تشويه، وعدم الإبتثال إلى أي نوع من الأغراء مؤمنا بأن الفن هو سلسلة من المشاهد التي ترفض تقديم أية تنازلات. وضمن هذا الموقف اكتشف كونتور أمثلة في بيانات درس والمثال المتميز مثل تايروف Tairov وبشكل أكثر حدة عند ماير خولد Meyerhold (لا يزال كونتور إلى اليوم يعتبر أن كتاب «المسرح الروسي» Théâtre russe لغريغور وفيلوب ميلر - Gregor et Fulp Miller من أكثر الكتب أهمية عن المسرح في نظره) كذلك ببسكاتور Pisator ومدرسة البروهاوس Bauhaus مع مسوولي - شافي Moholy - Nagy وأيضا أوسكار شليمر Oskar Schlemmer اللذين استلهم منهما كونتور مباشرة تأسيس مسرح الدمى طوال إقامته في مدرسة الفنون الجميلة بكرأكوف - إنه يقول «شمة توجه بدأ يتحكم في كل أفعالي، وهو يواصل تأثيره في الواقع إلى اليوم ويمثل في الإيمان بضرورة التطور المتواصل والثورة

(mannequins) ، وقد ترك برنوشولتز أثره في أعطاف المرحلة الأولى لمسيرة كونتور عبر نظرية «العالم القمامة» و«الأشياء - الفخاخ» (objets - attrapes) إلى درجة أن كونتور اعتبر شولتز واحداً من المبدعين الأوائل لـ «الواقع الحشيشي» ضمن جوهر أعماله المسرحية. وهل من باب الصدفة المحض أن نجد تيمة السفر تجدد بداية ونهاية مسرحية برنوشولتز «مصحبة لحفار القبور» au (Sanatorium croque-mort) .

وإن كانت لها حاضر بكثافة في مسرحية كونتور «دجاجة الماء» (La poule d'eau) وفي أعمال أخرى ابتكرها في مدة إنجاز هذه المسرحية. إن هذه الملاحظة لا تنفي ولا تحدد في شيء عمق التفرد عند كونتور. ولكن هذا يسمح لنا بادراك قواسم مشتركة بين مبدعي تلك الفقرات وتحديد الخيوط الرابطة بينهم في مجالات مختلفة ضمن مسيرتهم الإبداعية.

عام ١٩٤٢ وفي بولونيا المحتلة ساد السرب وانكسرت الحياة الثقافية وانقطعت روابطها وظلت سراديب المقابر السفلية الدل والمجأ الوحيد بالنسبة لكونتور بصحبة ثلثة من الشباب الذين تتراوح أعمارهم بين ١٨ و ٢٥ ربيعاً ليؤسس معهم في كراكوف مسرحاً سرياً.

وفي تلك المرحلة التي يعكس فيها الواقع مظاهر الفظاعة بجلاء حيث يظل الانتقان التقليدي للمسرح محل شك دائم وضع علامة تجريدية لكنه لم يتنصل من تجربة مسرح شليمر Schlemmer

والبوهاوس Bauhaus وكانت أول الإبداعات لهذا المسرح مسرحية «بالادينا» لـ ج. شلوفافي J. Slowacki ، والتي تجنب فيها كونتور كل مذاق رومانسي. ولكنه عندما أخرج مسرحية «عودة أوليس» (Le Retour d, Ulysse) لفسيانسكي wypianski عام ١٩٤٤ تغير فيها الأسلوب والزيرة والمسيرة، ومثلما كان الحال بالنسبة لمسرحية «بالادينا» لم يكن مكان

من خلال إخراجها للمفردات الوحشية في عمله الطبيعي ورفضه للزعة النفسية، كما يثير حماسه أيضاً ذلك الجانب الجحيمي و«الكوارثي» عنده.

وكونتور يعرب عن طيب خاطر بقدرته على خلطة المفاهيم التقليدية للزمن والقضاء والروابط التواصلية للسبب والنتيجة التي ترتب العقدة والحركة. كما أن كونتور يؤمن بقدره

فيتيكفيتش على حمل «الفسي» و«التدمير» إلى أقصاه في صف المناهج الفنية. ودون شك فكونتور قد ابتعد عن مبادئ فيتيكفيتش عندما اقتربت مسيرته الخاصة من السدائنية عام ١٩٦٢ وبدون أن ينخرط في النظام النظري لـ«الشكل المحض» (Forme pure) . ولكن كيف لا يشعر كونتور أن فيتيكفيتش لا يمثل له رقيقاً مكاناً. وكيفما يكن الأمر وكيفما تكن السخرية لديهما فإنهما في الحقيقة لا يتوافقان وكيفما يكن جانب «الفروتاسك» عندهما فإلنهما لا يتقاربان غير أن القرابة تظل ثابتة على الأقل في مسيرتهما.

لكن ثمة من الكتاب البولونيين من افقتن كونتور به مثل غروفيتش ومسرحه العيشي، وهناك كاتب آخر غير معروف أثر في كونتور تأثيراً بالغاً هو الكاتب برنوشولتز الذي تسرع المهتمون به في جعله كافكا بولونيا. ولكن شولتز قد أثار انتباه كونتور متأخراً بغض النظر عن المسافة التي يؤكد ما كونتور تجاهه. وبغض النظر عن أن مسرحية «الشمع الميت» من أحد نصوص فيتيكفيتش (مسرحية «ورم دماغى») فإن ذلك يظل نقطة انطلاق بعيدة، لكننا لا نتناسك من أن نشير إلى أن مسرحية «القسم الميت» هي من جهة عمل فرجوي في ذاته يجب أن يشاهد كما هو، ومن جهة أخرى فهي حوار مضغف بمعنى أنها حوار مع ادوار غوردن كريغ D.G. Graig مؤلف كتاب «الممثل والدمية العلية» (L'acteur et la surmarionette) كما هي حوار مع Traité des برنوشولتز مؤلف كتاب «مختصر دمي الشمع»



«المسرح هو ذاك المكان الذي يلتقي فيه قوانين الفن بالحياة»
تادوش كونتور

يوم نزول القوات المتحالفة على سواحل الثورماندي. أي أن جميع المشاكل لم يتم حلها بعد فالسالتالينية لم تترك للمبدعين إلا تلك النوافذ الضيقة المعروفة. ولا سبيل إذن للرسم تادوش كونتور أن يعيش من فنه لأن ينحني لأوامر السياسة الفنية الرسمية. ولا يعيل البتة لكونتور أن يتجنّب نوعية المسرح الذي يتأهضه. لذلك نراه يختار السينوغرافيا حيث هوامش العمل أكثر اتساعا. وزد على ذلك أن كونتور عندما يذكر هذه الفترة فإنه يرفض اعتبار نشاطه ذاك مجرد عمل «مصمم ديكور» سوقي في المسرح يستعمل صاحبه طرقا ووصفا جاهزة مغيرا الأساليب كل مرة حسب المسرحيات على ضوء انتقائية مدرسة عالمية. أي مستسلما لمجرد عمل تطبيقي من. إن المسرح بالنسبة لكونتور لا ينهض في أية لحظة — ولن يستطيع بل لا يجب عليه — على الفنون التطبيقية. ولذلك فإن كونتور يعامل السينوغرافيا بجدية مثل الفن التشكيلي كعمل إبداعي مركزي^(١٠) وحتى إذا كان هذا النشاط الإبداعي لا يتعدى السينوغرافيا، فإن كل إبداع مسرحي يتناسب مرحلة من مراحل حياة كونتور المعينة لذلك فإن ممارسة السينوغرافيا تنخرط في تطور هذه الحياة الفنية وهكذا وبعد انجاز مسرحية «عين بعين» (Mesure pour mesure) ذات التأثير الواضح بالبنائية (Constructivisme) والمقريب من إخراجات بروناسكو Pronasko المسرحية الذي تعاون معه كونتور فإن هذا الأخير يكسب البنائية لبعض البذات بالتضاد والفضاء الفارغ «بالفضاء الآخر» أو «الفضاء الذهني» (Espece mental) ويتجلى ذلك في إخراجة مسرحية «القديسة جان» (Saint Jeanne) حيث نجد ثلاث دمي شمعية ضخمة تمثل البابا والامراطور والفارس «كبؤرة» قائمة في هذا الفضاء الهندسي ويبدو أنها لا تمثل صروحا بقدر ما هي دمي ضخمة ترتدي أزياء كشخصيات حية^(١١). وفي مسرحية «انتفون» (Antigone) لجان أنوي Jean Anouilh عمد كونتور إلى تدمير الهندسة عبر حركات الأشكال التي تناسب أو تشبه الحركات النفسانية. وكيف إذن لا يتسنى لنا تشريح هذه المسيرة المصطفة لجمالية الفن؟ وكيف لا نرى في الدمي العملاقة في مسرحية «القديسة جان» الصور الأولى لوكب الدمي الذي يسكن عالم فضاء تادوش كونتور؟ مثال آخر أيضا من بين السينوغرافيات العديدة لكونتور نذكر سينوغرافيا مسرحية «الشعبدان» لافراد دي موسي Alfred de Musset ففي تلك الفترة كان كونتور الفنان التشكيلي ممثلا لنظرية «التجميع» (Assemblages) وعلى ضوءها صمم سينوغرافيا العرض مستعلا تقنيات تتمثل في حشد المواد المترابطة من كل طبيعة وضغطها ثم تحريرها. بحيث ظلت هذه الممارسة تقف مضادة لعالم «موسي» أو بالأحرى فإنه جعل من «موسي» مجردا من كل رومانسية متواكبة بل ذهب إلى اقحامه في رومانسية ملموسة تتجاوز كل غنائية..

كان بإمكان كونتور مواصلة مسيرة عمله كسينوغرافي

العرض مسرحيا بل كان صالون شقة حيث أمحت فيها المواجهة بين فضاء العرض والقاعة بحيث تجد جمهورا لا يتجاوز الأربعين مشاهدا يحيطون بفضاء التمثيل والمتشكّل من المادة الخام حيث نجد الغبار والأوحال ومصدعا وأخشابا قديمة وأكياسا مغيرة..

وللمرة الأولى يستعمل كونتور المواد الخام وأدوات «لواقعية» جديدة لم يعلن عن ظهورها بعد في حياة الفن، إنه يعلن بذلك عن الفن «اللاشكلي» والذي سوف يمارسه لاحقا. إن هذه التجربة في غاية الأهمية وبعيدا عن الفوارق بين العرضين المذكورين فهي تقف شاهدة على مسيرة وترجم اختيارات كونتور. وهي اختيارات يستعرضها كونتور في «المسرح المستقل» Le théâtre Indépendant أولى كتاباته النظرية. ومن المؤكد أن كونتور قد تطور غير أننا نجد في «المسرح المستقل» وفي عناوينه الحادية والعشرين فعل إيمان وجملة من التأكيدات والاعترافات التي ستكون بمثابة قاعدة لفنه ولمارساته الفنية ونتبين ذلك في المبدأ الإيماني الأول:

«لا يشاهد عرض مسرحي كما تشاهد لوحة من أجل تلك الانفعالات الجمالية التي تحدثه فينا بل نعيشها حسيّا.

أملك شرائع وقوانين جمالية.

ولا أشعر أنني مرتبط بأية حقبة من الماضي

وهي حقب لا أعرفها ولا تهمني في شيء.

غير أنني أشعر فقط وبعيني أنني ملتزم تجاه الحقبة التي أعيشها وتجاه الناس الذين يعيشون حولي.

أعتقد أن الكل يوسعني أن يحتوي الهمجية والرقّة، والمناسوي والمضطك الأخرق جنباً إلى جنب.

كل شيء يولد من التباين وكما تعمقت أهمية هذا التباين أصبح هذا الكل ملموساً واقعياً وحياً.

بعد ذلك تأتي مرحلة الرفض للممارسات العتيقة للمسرح وللفضاءات التقليدية و«لبنايات» اللاجدي العمومية وللمقاعد الوثرية مصدر السام والنصوبة في الأماكن الفارغة ولعاداتها التوثنية. إنه رفض للجمهور الذي تحول إلى مجرد جمع من المتسكعين والأوفيساء. وتجاه هذا المسرح، مسرح العسادة والاعترا ب ينتصب حلم كونتور وقراره الفاصل حين يعلق على «خلق مسرح ذي قوة فعل بدائية، انقلابية قادرة على طرد سرايات الإيهام حتى يتأكد هذا المسرح ويتأصل في واقعه الكلي الملموس ويظل هذا القرار يشكل عند كونتور من بين جملة من البنيات المركزية الأخرى في مسرحه..

غير أن اللحظة لم تكن بعد بالنسبة لكونتور لكي يحقق هذا المثال. فانتاج مسرحية «عودة أليس» في ٦ يونيو ١٩٤٤ كان

نجاح ولقد وقفنا على هذا النجاح في أعمال غيره على خشبات
«فرصوفياء» و«مراكوفياء» و«لودن» و«أبول» ..

وكان بإمكانه أيضاً أن يواصل أسفاره مشيداً ديكراته من
خشبة إلى أخرى، ومن مسرح إلى آخر ولكن اختياراً كهذا لا يمكن
أن يفتتح به.. هل سيختار العمل كمخرج مسرحي في المسارح
الرسمية؟ أجل لقد أنجز بعض المسرحيات منذ عام ١٩٥٦ غير أن
العمل لصالح بعض المؤسسات لا يناسب طموحاته التي نعرفها
عام ١٩٤٤. ففي ذلك التاريخ عبر كونتور عن رغبته في إنجاز
«مسرح مستقل»، وبعد أحد عشر عاماً سيجقق ذلك عندما يندفع
«مسرح كريكوت ٢» (Le Théâtre Cricot 2).

إن تسمية هذا المسرح الجديد باسم «مسرح كريكوت ٢»
تبدو تسمية غامضة للوهلة الأولى.

وفعلاً فمن جهة كونتور فإن ذلك عبارة عن تحية في
الانتقال إلى مشروع طليحي خارج المؤسسات المسرحية. وقد
أراده كونتور مفهوماً - مسرحاً أدبياً ينشطه أساساً قناصون
تشكيليون.

ولا تعد هذه الإرادة نوعاً من الاعتراف بانتساب جمالي
ولكنها مطالبة بتوازن نسبي في الموضوعيات. إن «مسرح
كريكوت ٢» يتحدد دفعة واحدة كمسرح الرسمية هي «مضامره
«ترميح» أو «تصنع» عروضاً ثم تسلمها للاستهلاك عبر إيقاع
المواسم والفصول بمعدل العديد من الانتاجات المسرحية في العام
الواحد. وكونتور يرفض شالوث الترابط : منتج - بضاعة -
مستهلك. إن العملية الإبداعية عنده لا تتحمل برمجة مضادة
لخصوصيتها، فهي مولدة للمالوف المعتاد ومضرة لجودة
العمل وفي «مسرح كريكوت ٢» تظل العملية الإبداعية تتولد من
حاجة باطنية ملحة تتحقق في عمل تمارين متواصل، والفصل
بين العمل والنتيجة بين التمرين والعرض هو في نظر كونتور
متعارض مع مفهوم العملية الإبداعية نفسها.

فمسرح «كريكوت ٢» هو في الطرف النقيض للمسارح
الرسمية ما دام لا يقدم نفسه على أساس أنه مؤسسة محترقة
تحيا في الدوائر البيروقراطية وفي الروتينيات وعمل موظفيها.
إنهم فقط مجموعة فنانين يلتقون ببعضهم البعض، وهي
مجموعة تحتوي أيضاً على بعض الممثلين المحترفين وبعض
الممثلين الهواة والرسامين (مطلما كان الحل في البداية مع ماريما
جيريميا Maria Jarema وماريا شتانغريت Maria Stangret
وغيرهما...) ومع شعراء ومغنيين في الفن وكلهم يتقاسمون
مع كونتور نفس الأحلام.

لقد عرف مسرح العشرينات عدة تجارب قام بها فنانون
تشكيليون، وذلك غنيمتها نذكر ل. شراير Schreyer، ب.
وكندنسكي Kandensky وشليمر Schlemmer وغيرهم. ولا

تتوزع في التساؤل حول ما إذا كانت هذه التجارب تكشف عن
تطبيقات أو مقاربات تشكيلية في المسرح أو على العكس تتحدد
كخصوصية مسرحية. السؤال يمكن بطبيعة الحال طرحه
بخصوص كونتور ومسرحه «كريكوت ٢»، والإجابة نجدنا في
تصريحاته وفي الممارسة الصادقة عند كونتور وفي المنجزات
الفعلية بلخل مسرحه. ففي نص بخصوص (مسرحية «دجاجة
للماء (A propos de la poule d'eau) يعلن كونتور : «إن مسرح
«كريكوت ٢» ليس مجرد حقل تجارب تشكيلية يقع تحويلها
فوق الركبة. إنه محاولة خلق مناخ لسلوك فني، حر وبلا مقابل
حيث تنفخ فيه خطوط التمايز المتواضع عليها».

غير أن هذا الموقف لا يعني أن كونتور يكف عن أن يكون
فناناً تشكلياً، لذلك فهو يقول : «إنني لكوني رساماً ورجل
مسرح لم أفصل أبداً بين هذين الحقلين للنشاط الفني».

وعندما نستقري نشاطات كونتور الموزعة بين الرسم
والهياكلية وإقامة المعارض والعمل المسرحي فإننا نقف على
نوع من الذهاب والإياب، نوع من التداخل المشترك بين مختلف
النشاطات.

لقد بين تادوش كونتور مسيرته وتحولاته الإبداعية من
خلال المسرح الفني التشكيلي وتتم مسيرته الفنية من موقف
شعولي فيما هي تؤول إلى الواحدة في الأخرى. فتراثه عنده
المسرح متقدماً على الفن التشكيلي وتارة أخرى نجد الأمر
معكوساً غير أن نقطة الانطلاق عند كونتور هي الفكرة
الراكبة. ولم ينطلق كونتور مرة من الممارسة التشكيلية لكي
يتوصل عبر بحث تجريبي إلى بلورة لغة ركحية جديدة غير أن
الاتصال الحي بين الفنانين التشكيليين وبين الشعراء الطليعيين
والممثلين هو الذي سيسمح وبطريقة أساسية في تجديد منهج
اللعبة المسرحية عنده. بمعنى أن عمل كونتور يتلخص في هذا
الحيز أي الانطلاق من الفكرة في اتجاه اللعبة المسرحية.

استقلالية، حرية اكتفاء.. كم من الكلمات المفتاحية بإمكانها
أن تحدد مسرح «كريكوت ٢» ومنطلق تادوش كونتور؟ غير أن
ثمة كلمة أخرى لا يتوزع كونتور في استعمالها إلا وهي كلمة
«طليعية». وهي كلمة أثارت بسبب التلفظ بها واستعمالها الدائم
ردود فعل كثيرة. فالطليعية مفهوم غامض يناسب مواقف شكلايين
فموجات الطليعية قد تم تجاوزها، بل قد انقرضت والمهم ليس
أن نكون أو نعمل من أجل المستقبل بل المهم الإبداع في «الها هنا
والآن»..

غير أن كونتور قد أعطى قيمة جديدة لكلمة «الطليعية»
وذلك بتجديد موقعها خارج كل أسلوب محدد ومعرّف وهو
موقع ينزع عنها هالة الصوفية ويؤسسها على دعامة أخلاقية.
فالطليعية لا تقاس بالجودة في الإنتاج المنجز، بل هي عند

كونتور مسيرة لا متقصية من مفهوم للثورة الدائمة في مجال العمل الفني. وأمام هذا السؤال: «ماذا يعني بالضبط العمل في دائرة طليعية؟» يجيب كونتور: «الذهاب إلى ما وراء الشكل المكتسب سلفاً وعدم التوقف عن البحث والانفصال عن المواقع التي تم غزوها وعدم الاقتناع بإنهاء العمل الفني والامتلاء به وتكريسه...»^(١٧)، هو ذا موقف يمنع الذي يتخذ من إعطاء دروس أو نقل معرفة فنية باهتة أو التبشير بمستقبل. وكونتور عكس رواد الطليعية في بداية القرن مثل كريك وأبيا Appia هو ليس بنبي يحدد مستقبل المسرح وأفاقه وهو يؤكد ذلك في قوله: «لست بنبي يحدد مستقبل المسرح. إن المستقبل هو الحاضر. لا شيء سوى ذلك يثير انتباهي. ففي الفن لا نبلغ اليوتوبيا إلا مرة واحدة ولكن تلك المرة هي التي يجب أن نقرأ لها ألف حساب»^(١٨).

وعكس الكثيرين من رجالات المسرح اليوم — من بين «الكبار» أو الأكثر تعلقاً فيهم — فإن كونتور لا يستغل اكتشافاته ولا ينتهز حظوته المكتسبة. إنه لا يتحلى وفي اللحظة التي يلتزم فيها العمل الإبداعي عنده بالوجود فإنه ليس في حاجة إلى تطويره وحذقه. فهو يحافظ على العمل كما هو. كما إنه لا يتلاعب بالأشكال. وعلى الرغم من أن الفن يظل ضرباً من اللعب فإنه جدي في جوهره ويتحتم على الفنان التزاماً حياتياً دون أي نوع من التنازلات إن الفن مغامرة دائمة لا يمكن أن يعيش ويدار دون قبول جلي ودون بحث متعمد على المجازفة. إن المغامرة أو المجازفة تظل مستحيلة دون صدق مطلق. يقول كونتور: «الالتزام في الفن يعني الوعي بأهداف وأدوار هذا الفن في لحظة كينونته الآتية»^(١٩).

كونتور مؤسس ومنشط مسرح «كريكاتو» وهو فنان ملتزم والتزامه الإبداعي الدائم هو بمثابة معركة. وأسلحته هي أعماله ذاتها وقدرته على التجديد والالتزام والتدمير وأسلحته أيضاً هي تصريحاته وبياناته، مواقف وحركاته كالحجامة والاستفزاز والسفوية ولم لا التدنيس؟ وهي أشكال من النشاط تقضي سلوكه كفنان مسرحي. وعنده هو المسرح الهابط والمسرح وكل نوع من الأكاديمية الواضحة التي يشهر بها ويفضحها، وأعداؤه أيضاً هم الأقل ثباتاً أولئك الذين يتقنعون تحت أحجية التجديد الظاهر، والمزيمية أعمالهم بأبطال منهكين يثيرون السأم والشفقة الرخيصة. هؤلاء قد حلوا في المسرح لكي يحققوا رغباتهم على حساب الإضرار بكل طموح فني. ولا شيء أسوأ في نظر كونتور من الطليعات الزائفة ومن حامي لوانها (وهم الملتهمون لطليعات العشرينات الذين بعدما أسأوا هضمها انهمكوا في إنتاج سيريات مفتقة وفي محاكاة عمياء لأعمال غيرهم) وهم كلهم أشباه: أشباه طليعيين، وأشباه تعبيريين، وأشباه حداثيين. إن كل دعاة السريالية الزائفة

والثقافيين والانتقائين والوصوليين يحاولون الإيهام «باكتشافاتهم» الجديدة في حين أنه قد فاتهم أن ما يكتشفونه قد تم اكتشافه... لا شيء أسوأ مثل أولئك الذين يتوقفون في منتصف الطريق لأن التزامهم ليس حياتياً بل هو نفعي إنهم أسوأ من أولئك الذين يتحجرون في سجن الوصفات الجاهزة والتطبيقات والديكورية (décorativisme) والشيوخة... لنرى من حولنا أن كونتور لا ينقصه الأعداء.

لقد تخيل كونتور في كراكوفيا عام ١٩٦٦ إقامة هابيتنغ عنوانه «خط الاشتراك» (ligne de partage) وهو خط حاسم يفصل بلا تراجع. فمن جهة نجد قوماً قد «حلوا» وانتصروا في مقاعد مطوقين بقضاة ومحلفين يصدرون الأحكام وهم قوم يهتمون بترتيب صفوفهم والاعتناء ببيئاتهم وهم الطليعية الزائفة المدججة والمصاوبة بالاجماع، وهم الذين يستنزفون الأساطير والأجانيب بأنواعها وهم في حالتهم تلك كهيئة كابية، ومبتشرون كذبة ومشعرون متألقون. ومن جهة أخرى نجد موقعا ينتهي فيه الحساب والرسمي بعمره أولئك الذين يرفضون الحظوة والاعتبار ولا يخشون التكم. إنهم أولئك الذين يجازفون وبشكل مترفع وكلي دون القدرة على التبرير والتعبر. إنهم مجردون من أي دفاع، متجهون نحو المستقبل. ومن السهل تخيل موقع كونتور موقع المجازفة والثورة الدائمة. وأن تكون طليعيًا عند كونتور هو أن تقبل هذا التحول والتغير المستمر وكتاب «مسرح الموت» (Le théâtre de la mort) بين هذا التحول والتغير الدائم من خلال الأعمال التي بذكرها هو مسرحية «الأخطبوط» «la pieuvre» إلى مسرحية «القسم الميت» ومن خلال المحاولات للتنظيرية التي يعرضها في «المسرح اللاشكلي» وفي «مسرح الصفر» و«مسرح الموت»... إنني لا أزعج من خلال هذه المقدمة لكتابات كونتور تحليل طبيعة ومراحل هذا التطور ولا الإبداعات الركيحة التي توثق علامات أو تجسده لكنني على العكس سأحاول استخلاص المبادئ المركزية والأسس والثوابت.

إن «مسرح كريكاتو» هو قبل كل شيء بمثابة فكرة حول المسرح. فكرة مسرح مستقل. فلتتفق جيداً حول هذه الصفة. إنه مسرح مستقل في اتصاله بنظام المؤسسة. مستقل باتصاله تجاه الواقع الذي يحيط بنا والذي يرفض أن يكون مجرد «إعادة إنتاج» له. مستقل في علاقته بالآداب. بمعنى أنه لا يكون «ترجمة» أو «تصوير أفكار» وهو أخيراً مستقل إلى درجة التحقق كفن مسرحي في خصوصية فعله وتدخله اللازم. فمقد إنجاز مسرحية «الأخطبوط» غير كونتور عن أمه «في جعل المسرح حقلاً للفعل المستقل (...) وخلق كينونة مستقلة». في تاريخ مسرح القرن العشرين. إن هذه الرغبة في الاستقلال ليست بالجديدة مطلقاً: فالثورة على الطبيعة كحماكة للمظاهر والضرورة على

استبداد الأدب قد عبر عنها كل من ادوار غوردن كريغ والكسندر تايروف (A. Tairov) من أجل الوصول إلى أشكال مسرحية مختلفة تماماً، إلا أن مسيرة كوتنور كانت جذرية تماماً.

إن هذه الرغبة في الاستقلال عند كوتنور ليست منفصلة عن فكرة إجمالية حول المسرح أو عن فكرة مسرح شامل. ونحن نعرف أن هذه الفكرة تعود إلى القرن التاسع عشر وتجد تجسيدها السلام في نظرية الفيسميتكنستفارك (Gesamtkunstwerk). وهي فكرة تسكن أذهان العديد من رجالات المسرح في القرن العشرين مثل آيبا Appia وكريغ Craig وكلودل Claudel وبارو Barraut غير أن هذه الفكرة اكتسبت عند كوتنور دلالة متفردة. فالفيسميتكنستفارك، عند فاغنر R. Wagner أو العمل الإبداعي الشامل، ترتكز فكرة على وحدة - أو على انصهار - بين الفنون داخل العرض. أما غوردن كريغ فيمتدح اتحاداً بين العناصر الفنية (حركات كلمات خطوط ألوان إيقاع) بينما يقيم آيبا مراتبية بين مختلف مركبات العرض (المثل - الفضاء - الفن الضوء - الفن التشكيلي) - ومن وراء هذه الاختلافات فإن عنصرًا أساسيًا يوحد هذه المفاهيم وهو الإيمان بضرورة تجانس العمل الإبداعي وهي نتيجة النشاط الخلاق للبعد باعتبارها الأمر الأكبر والمنسق والمعلم القادر على إيقاف الظاري من اختراق العمل الإبداعي.

إن كوتنور يعترف في نفس الوقت بوحدة وتركيبية العمل الإبداعي وهو لذلك يخلق لنفسه فكرة ما حول المسرح الشامل غير أن الوحدة مثل الشمولية تطرد حسب نظرتي التجانس، لذلك فهو يبعد إلى رفض إقامة أي نوع من المراتبية بين مختلف مكونات العرض: الممثل، النص، الجمهور، والسينوغرافيا. إنه لا يفضل عنصرًا على آخر. ومنذ عام ١٩٥٧ كتب كوتنور في كتش تقييداته: «كل عناصر التعبير الركني من كلمة وصوت وحركة وضوء ولون وشكل تلتزم بعضها البعض، إنها تصبح بذلك مستقلة وحرة ولا حاجة لها إلى التفسير ولا يبين فيها بالصورة العنصر الآخر».

وعوضاً عن التجانس فإن التناظر والتباين هو الذي يؤسس العرض. إذ أن التجانس هو «كولاج» (Collage) حقيقي فيه تلعب العناصر أدوار بعضها البعض في إطار الرفض لكل توازن وفيه أيضاً تؤكد هذه العناصر نفسها قصداً عبر التوتر الذي يوجب علاقاتها وهي الرغبة في استعمال الصدف كعامل مركزي للإبداع خصوصاً في زمن المسرح اللاشكلي.

وإذا كانت أعمال كوتنور في العادة فاتنة فإن هذه الفنتة لا علاقة لها بالانجذاب الذي يولد عادة العمل الإبداعي، إن هذه الفنتة منعكسة، منحسبة ومهشمة بشكل تناوبي وهي مولدة لمناخ غير مستقر ويتمنى كوتنور ألا يدوِّش عبر أعماله، غير أن

وسائل التعبير التي يستعملها هي وسائل قوية مستقرة ورافضة. إنه يتلاعب عبر السخرية والمفاجأة ويعبر عبر الصدمة، وهذه الصدمة هي أيضاً سلاح في معركة يقودها ليخرجنا من الرتبة التي نوشك أن نقيم فيها إلى الأبد إذا ما نحن لم ننتفض لذلك.

وفي ظروف مماثلة فإن العلاقات بين مختلف مكونات العرض لا علاقة لها مع الأشكال التقليدية والنسبة «لكوتنور» فإن إنشاء عرض ليس «إخراج» عمل أدبي ولكنه إطلاق حركة تطويرية وخلق واقع ركني وإقامة لعب كما أن الأمر بالنسبة إليه ليس «درجعة» للركن أو تجسيده أو «نسخة» أو «إبراز» كما إنه ليس مسألة «تأويل» أو إعادة إنتاج أو تفسير أو تبيين. إن كوتنور لا يخضع نفسه للنص، ولا يخضع ويطوع النص لنفسه. إن النص عنده «ليس إهانة للذي في السماوات» كما إنه ليس مجرد ذريعة وهو لا يدعو إلى نفي بل الوعي بأنه الهدف من الفن المسرحي ليس للطالبة في أي وقت يجعل مقاطع أو عناصر من الأدب مجرد بيانات أو جعل للكتاب مسألة مادية.

إن ماذا نفع بالنص؟ فعند عام ١٩٤٤ لاحظ كوتنور أنه «بجانب الحركة» النص يجب أن تكون هناك حركة فوق الركن وأن حركة النص هي بمثابة الشيء الحاضر والتام. النص يحتوي على توتراته الداخلية، وعلى هذه التوترات الحاصلة بين عناصر العرض والنص يجب أن يتأسس الخلق الركني في لحظة كيونتهم. إن النصوص الأكثر تناولاً من طرف كوتنور هي نصوص فينكفيتش Witkiewicz فهي تلجئ إلى كتاباته النظرية عبر مصطلح «توترات»: فيخصوص الفن التشكيلي يتحدث فينكفيتش عن «التوترات التوجيهية» وبخصوص المسرح يذكر فينكفيتش نظاماً من «التوترات الديناميكية» وكوتنور أمام كل هذا يستوعب ثم يتجاوز إذ ثمة فكرتان مركزيان تساعدنا على فهم موقفه. الأولى هي أن النص موجود قبل تساعدنا المسرحي وتحضيره وهو بذلك «شيء جاف تماماً» (لنستحضر التعبير من معناه الدلالي «Ready made» أي الشيء المفكر ما قبلها، أي الجسم الغريب المقدم في واقع الفعل الركني) والفكرة الثانية كون النص أو كاتبة ليس بمثابة السيد الذي يستحق الخدمة بالنسبة للمبدع الركني لكنه «شريك له». وليس الأمر بمثابة مفاوضات بل هي مسألة لعب. من أين تأتي القوة الشهيرة لكوتنور: «إنني لا أعب فينكفيتش فوق الركن إنني أعب معه». فالأمر عنده بمثابة لعبة ورق متشنجة، أو لعبة شطرنج يأمل كوتنور أن يخرج منها منتصراً. إن كوتنور إذن لا ينفي أهمية النص ولا يبعد إلى تشويبه، غير أنه لا يختارها كنقطة انطلاق، ففي المرحلة التي يتخيل فيها العديد من المخرجين التخلص من النص لممارسة مسرح الحركة والصمت والطقس أو الارتجال فإن كوتنور يتناول النص ويبدأ اللعب

مع ترك الحرية له ليكشف عن ذاته. (١٦)

ويضيف كونتور: «إن الممثل الذي يقلد فعلا يتموضع بالقدرة فوق هذا الفعل، إن الممثل الذي ينفذ فعليا هذا الفعل يجد نفسه في مواجهة ندية مع ما يقوم به، وإنه بهذه الطريقة تتغير المراتبية الأساسية بين الشيء - الممثل والفعل - الممثل. اللعب يجب أن يصدر عما اسميه بالـ«الوجود القبلي للممثل»، إنني احتاط دائما إلى حدود التمرين الأخير من برجة كاملة للممثل عبر الدور إنني أسمى إلى جعل الممثل يحافظ أكثر وقت ممكن على حالة «استعداداته» الأساسية كما إنني أسمى إلى خلق دائرة هذا «الوجود القبلي» المتحرر بعد من وهم النص، الممثل إذن لن يخطئ على مقاسه دوره، لن يخلق شخصية ولن يقلدها إنه يبقى هو ذاته قبل كل شيء، أي مثلاً غنيا بهذه الدائرة الفاتنة باستعداداته الماقبلية وبمصادره الذاتية، إنه لن يكون الجواب الوفي ولن يكون نتاجا للدور. وهو سينخرط في لحظة من اللحظة عميقا وبكيفية جد طبيعية في الدور ليتركه عندما يتبين أنه ضروري ويذنيه في المادة الركحية الحاضرة دائما والمتدفقة بحرية، ودائرة حرية الممثل هذه يجب أن تكون إنسانية في منتهى العمق» (١٧).

هذا الحضور الحركي للممثل يندمج في سيرة الممارسة الفنية لسرح «كريكوت ٢» ويبين كونتور فردانية الممثل غير أنه لا ينبغي مع ذلك وجود وضرة «الفرقة»: «فرقة «كريكوت ٢» ليست انبثاقا عن قواعد بيروقراطية، إنها مجموعة حية تعيد تشكيل نفسها في كل عرض مسرحي وهي فرقة تتأسس على شبه توافيق وتشاور عميق تتسج بين أعضائها حبكة لا مرئية شبيهة بتلك العلاقات بين ممثلين بصدد اللعب. وهي علاقات لا تتوضع بشكل ما في مخطط الوضعيات والأفعال والانفعالات ولا في الحواف ولا في الأجوبة بل تتوضع عبر شبكة ضاغطة لا مرئية. وفي هذا الإطار فإن دور الممثل مهم غير أن كونتور لا يؤمن مطلقا بالإبداع الجماعي على عكس الذين يحملون بذلك ويبجلونه ويتجولون بقناعه دون أن يطبقوه فعليا. وعلى عكس الذين يتجهون بصدد إلى الإبداع الجماعي فإن كونتور يرفض الخوض في هذه التجربة وبالنسبة إليه فإن تجربة الإبداع الجماعي تعد خطأ فادحا لأن الإبداع الجماعي الوجودي بالنسبة إليه هو ذلك الذي يتحقق بشكل بطيء عبر القرون والمؤدي إلى البلورة الذاتية للحفلات والطقوس، ولا شك أن حضارتنا (الغربية) قد خلقت جملة من الطقوس الفرجية (الطريق السريعة، الملاحه الجوية، المغازات، التليفزيون الخ...) غير أن المسرح لا يكشفها وأولئك الذين يزعمون بناء عروض - طقوس هم في حقيقة الأمر مجالون.

إن كونتور لا يؤمن كثيرا بالارتجال كطريقة أو سيرة للخلق، بل يظل قريبا من السدادائين يؤمن بقوى «القرار»

فهو يقول: «(١٨) إن النص الأدبي بالنسبة إلي مهم بشكل مدمنش إنه يمثل كثافة، واختزالا للواقع، الملموس. إنه بمثابة عبوة يجب أن تنفجر بالنص، ليس مستندا للمسرح وليس كذلك متخسا ولا الهاما إنه شريك. ويضيف كونتور في نفس الحديث مع تريزا كزيميان Teresa Krzemián: «... إنني (...) أكثر وفاء لأي نص كان مادمت أعالجه كجملة من الدلالات غير أنني أنكف وحدي بخلق الوضعيات باعتبار طبيعة المرحلة التي وصل إليها وعيي الفني.» (١٩)

النص - الممثل، الممثل - النص هي علاقات معقدة لعنصرين يجد كل واحد منهما نفسه مرتبطا بسلسلة من العلاقات الأخرى إنها علاقات عند كونتور التعريف المتضمن بطبيعته في مفهومه العام للظاهرة وللعمل المسرحي. فعندما نواجه مشكل الممثل اليوم فإننا نضعه في العادة تحت مصطلح التجسد والالتجسد أو تحت مصطلح التلبس والمسافة مستغلين من ستانسفسكي ومن بريشت مفاهيمهما. وكأننا نقر آخر مرة بأن التردد المركزي يكن هنالك، إن كونتور لا يتجنب هذا التردد بل إن مشكلته هي مسألة أخرى فمعد بدايات مسرح «كريكوت ٢» بيرز كونتور إلى درجة قصوى تحولات الممثل إلى حد تدمير كل إمكانية للوهم وإلى درجة إعادة الممثل إلى واقعه وفعلا فإن كونتور يزيل عن الممثل «دوره» وينفي عنه الإرادة والحق في التعبير ويقجمه في سيرة ويضعه بالقدرة على التدخل. مزيدا من ممثل مقلد، مزيدا من ممثل معلم في مادة الوهم وفي مادة علم النفس، لكن هذا الممثل هو كينونة متروجة في حضوره الفوري وفي واقعه الملموس وهو بمثابة مسافر قادم إلينا. إن كونتور لا يحيد كلمة «ممثل» التي تحتفظ بأثار الخداعية المسرحية والأداء التناوبي، إن الممثل التقليدي هو الذي يؤدي فعلا إلى حركة محددة ما قبلية في نص درامي. إن الفعل في النص عند كونتور والفعل الركحي يشكلان عالين مختلفين، إن الممثل هو بمثابة «لاعب» يلعب بالنص، يبتعد عنه أو يقترب منه يتركه ثم يعيد تناوله. يزيل عنه صفته الحكائية وشوائبه النوادرية ليكشفه في تجريديته المحسوسة، إنه لاعب لا يحقق اللعب (المسرحي) كفعل متواضع عليه لكنه يؤكد بقوة واقعه كلاعب مثله مثل «لاعب خفة» أو مخرج في ساحة سيرك.

إن فكرة كهذه تقيم علاقات مميزة بين كونتور ومثليه، علاقات يحكمها الخضوع والحرية في نفس الوقت، إن اللعب له قواعده. لكن اللاعب يحافظ على قدراته: «(٢٠) هؤلاء المثلون... طبعاً أعرفهم جيدا، أعرف نفسياتهم، تصرفاتهم، مواهبهم وانفعالاتهم، كل شخصية معدة حسب خصوصية كل ممثل. إن دوري تجاه الممثل يذهب إلى فرض وضعيات ابتدعها كما هو معلوم تجاهه وهذه الوضعيات تحدد الممثل

والصدفة. وهذا الايمان المزدوج الخالص من كل تناقض ، يطرد قبليا من حسابه فرضى الارتجال مدة التمارين، وهو رفض لا يجد من قوى المثل، رفض مكتظ بالافتراضات للموسسة التي يمكن له أن يسوقها أثناء العمل الأساسي هذا العمل الذي يكاد يكون أكثر أهمية من العمل الفني المكتمل . -
 دمارسال ديشان Marcel Duchamp يعتقد أن المهم ليس العمل الفني المادي بل القرار في انجازه^(١٨) يؤكد كونتور ذلك حيث يقول :

«ليس العمل» المنتج هو الذي يهم

وليس جانبته «الخالدة والباهت

بل نشاط الابداع نفسه (...)^(١٩).

هل هذا يعني أن الارتجال غائب تماما من عمل كونتور أو بالأحرى من أعماله؟

إن الارتجال يتصعد أثناء المادة الركحية وذلك عندما ينفطر اللعب ويتتابع. عندئذ وتحت تأثير ضغط داخلي وإحساس الممثل بضرورة التدخل فإن هذا الأخير وهو يتمتع من السيطرة على موقعه باستطاعته إنجاز فعل غير الأشياء مثلا كما هو الحال في مسرحية «دجاجة الماء» . غير أن هذا الشكل من الارتجال مختلف تماما عما هو معروف عادة في المسرح. فالفرقة مثلا شبيهة بفرقة جاز حيث الممثل يتدخل غير عزفه المنفرد. إن مسرح «كريكات ٢» هو مجموعة يمتلك فيها الممثل صدق المخرج وفنان الجاز.

منذ بداية هذا النص ثمة مصطلح يعود بانتظام من صفحة إلى أخرى ألا وهو مصطلح «الواقع» . وهذا دليل على أن الفن لا يحيا إلا عبر علاقته مع الواقع : واقع وجوده الذاتي واقع العالم الذي يملكه أو يقدهس أو يحاول تغييره أو على الأقل يرفضه عن قصد. إن كل أعمال كونتور سواء باعتباره فنانا تشكليا أو رجل مسرح هي في حوار دؤوب مع الواقع وهي «تعبير» على حد ما ورد في أحد نصوصه المنشورة في برنامج مسرحيته «الجميلات والقبليات» - عن مجادلة بين الواقع وبين مفهوم العرض.

إن كونتور يرفض أن يجعل من الفن إعادة إنتاج خداعي، أو مجرد تقديم أو عرض أو تفسير، أو تعبير عن واقع مهيأ سلفا وهو غاية كل عمل فني تقليدي، انه يستحوذ على الواقع يسكنه بل يستولي عليه بما فيه من أشياء حقيقية وعلوسة ومن وضعيات ومعارات وهي كلها مقتنصة وساقطة في فخاخه، إن العمل الفني ليس هدفا في حد ذاته والذي يهم كونتور هو نفي الشكل والتعبير وإبراز قيمة السلوك والتلاعب واستعمال المجاني والبالنقي للواقع للحركة للحدث.

أن كونتور مهوس تستبد به فكرة العلاقات بين الفن والحياة، فهو يقول : «إن مشكلة الفن هي دائما مشكلة الشيء للحسوس والتجريد هو قصص في الشيء الحسوس ورغم ذلك فإن هذا الشيء الحسوس موجود ليس في اللوحة ولكن خارجها. إنه سيب كينونة اللوحة التجريدية ففي عهد النهضة نجد بورتريهات الأشخاص تتناسب مع الاستحواذ على هذا الشيء الحسوس حيث تظل اللوحة مطالبة بتحقيق المجاورة المطلقة والصحيحة والخداعية للشيء (الحسوس) إلى درجة تبدو فيها هذه المجاورة المطلقة أكثر حيوية من الشيء (الحسوس) نفسه. لنذهب إلى متحف اللوفر ولنشاهد بورتريهات ليونارد دي فانشي Léonard de Vinci أو رافائيل Raffaël إنها تبدو أكثر حيوية من أولئك السباح الذين يشاهدونها. إن الشيء (الحسوس) قد سقط بعد في الفخ ثم يقول : ... (إن الشيء الحسوس) وبشكل يكاد يكون سحريا قد وقع فعلا «إعادة إنتاج» كما نقول اليوم ولكن في الواقع ليس هذا بالتعبير الصحيح. إن هذا الشيء قد تمت «المطالبة» به و«اقتصاصه»^(٢٠).

غير أن الارتباط بالواقعي والاستحواذ على شيء (الحسوس) لا يشكل كل السيرة الفنية. فكونتور يفرغ من الشيء (الحسوس) دلالاته البدائية ووظيفته الاستيعابية ورمزيته لجعله إلى حياديته واستقلاليته الحسوسة. إنه ينتزعه ويصميه (وهي دلالات «لفائفه» ويؤكد وجوده المنسلخ من كل القيم الجمالية، حتى حين يختار الأشياء الحسوسة من صنف أدنى. إن سيرة كونتور تلقى هنا بمسرة مارسال ديشان Marcel Duchamp ولنتسخر عمله الفني الشهير «الينبوع - المولة» (La fontaine-urinoir) التي أنجزها عام ١٩١٧، لنقف على أن الانتاج المصنع الذي اختاره ديشان قد تم انزياحه عن دلالاته البدائية ولنتذكر في هذا المعنى بما نسميه «الجاهز - المصنع» (Ready-made). ففي مسرح «كريكات ٢» يظل النص المسرحي عبارة عن «جاهز - مصنع». والشيء (الحسوس) أصبح «جاهز المصنع مجردا عن كل تعبيرة بدئية وإمكان هذا الشيء أن يدخل في لعبة التوترات الديناميكية ويصبح موضوعا للتلاعب والتحرك من طرف الممثل. إن تلك بمثابة سريرة لإزالة مادية الشيء وإعادة إدماجه في الحسوس.

في الهابيتنغ يبدخل الشيء (الحسوس) إلى دائرة الفن ويعود إلى الحياة. يقول كونتور: «الهابيتنغ عندي هو الفن في قلب المجتمع. فإذا رسم الشيء (الحسوس) فوق قماش اللوحة فإن ذلك لا يشكل خطورة. والخطورة تكمن في وضعية وحالة قماش اللوحة وما يترتب من ذلك من وهم ومخادعة. لكن إذا كان هذا الشيء الحسوس موجودا بيننا وإذا نحن ننزع إلى

اقدامه ما يبينا في الشارع أو في القاعة فإننا سنلعب جوهر الهابيتين. إنه الفن حين يتجاوز إطار الفن وإننا سنقف عندئذ على الحد الفاصل بين الحياة والفن»^(٢٦). إن كونتور لا يقبل قط دخول «الأكسيسوار» إلى المسرح، هذا الشيء (المصنوع) والمزيّف الذي ينطوي على الفخاخ والأحاديث. فيعد مسرحية «مراجعة الماء» فإن الشيء الحقيقي (L'objet authentique) القى دوره متناميا ووظيفته متنوعة، فعند بدايات مسرح «كريكوت ٢» اجتهد كونتور في تعديل مختلف العناصر الركحية، مؤكدا تساويها ووضعية توازناتها التي تؤسب علاقاتها الديناميكية، ومن الطبيعي أن يكون الشيء المحسوس شريكا للممثل أو مازعا له يستوجب مجابته وأكثر من ذلك يقول «كونتور»: «في اللحظة التي يستحوذ فيها الإنسان على الشيء (المحسوس) يصبح هذا الشيء «مثلا مسرحيا»^(٢٧).

تلك هي التوجهات الكبرى للمسيرة الكونتورية وتلك هي العناصر المركزية لأعمال مسرح «كريكوت ٢». ورغم ذلك ثمة عنصر آخر لم نتحدث عنه وهو تآوش كونتور نفسه. ففي أعمال مثل «مراجعة الماء» و«الجماليات والقيحات» والقسم أليث، نجد كونتور لهما ودما موجودا هناك حاضرا فوق الركب، فوق زمن اللعب، مفتوح العين، قلعا من حين لآخر، سعيدا عدوانيا وأحيانا متباعدة.

هل يدبر كونتور فعلا مجموعة «كريكوت ٢»؟ علام يدل حضوره؟ على أشياء كثيرة دون شك.

إن كونتور يرفض الدخايع والإيهام وحضوره الركيحي بين الممثلين هو عامل ضروري لتدمير الوهم. إنه حضور يحير المتفرج ويطرح عليه أسئلة كثيرة بل يمنعه من أن يتبني في سرايات غفلة ممكنة. ومن جهة أخرى فإن كونتور يلعب فعليا دور قائد أوركسترا، بل هو قائد أوركسترا «جاهز - الصنع». إنه لا يدير مطلقا العرض بل يتابع التصعيد والانخفاض هنا وهناك. إنه يهيمن على التوترات في اللحظات الضرورية والحاسمة. وأعماله ليست مغليات ثقافية تفتح كل مساء بل هي أعمال تم الأعداد لها طويلا. ولكن انطلاقا من اللحظة التي تقدم فيها للجمهور كل مساء فإنها تلعب بالمعنى العميق للكلمة: مثلما نقول «اللاعب بالحياء» مثلما تلعب لعبة شطرنج نفوز بها أو نخسر، يجب المحافظة على التوتر يؤكد كونتور... على الواقع الركيحي أن يتطور في كينونته الحية.

يمكن كذلك أن نقيم فرضية، قد يقلبها كونتور أو يرفضها فذلك ليس مهما مادامت إعدامات مسرحه قائمة ومبررة لذلك. فقد يحدث أن نرفض «العمل الإبداعي» أو بالأحرى أن نلاحظ عدم قدرة هذا العمل في أن يدخل في محتوى نشاط كونتور الفني ولا يشهد على طبيعته. كذلك فإنه منذ زمن طويل قام كونتور «الحظوة الفنية» وهي

الحظوة النخبوية التي تمس تحديدًا كل الفنانين أو المرمين الذين يحاولون بكل الوسائل الحصول على هالة المبدع والتي تميزهم عن بقية الخلق المجهول. هذه الهالة يرفضها كونتور. ورفضه هذا يخرط بشكل تام في جمالية التدمير والنفي عنده. كونتور على عكس ذلك، يخرط في مدارات المخاطر وهو في ذلك يعمل في ومن أجل المستحيل. إذن لماذا يظل كونتور «مبدعا» مخفيا بطريقة سرية وراء عرضه في حين كل العناصر الأخرى في العرض تظل ملقاة كالغذاء أو الطعام للجمهور في حين أن المتفرجين وهم جزء من العرض يظلون حاضرين؟

هل هو نوع من الاستعراضية؟ إنني لا أعتقد ذلك وكونتور هو أيضا موجود مثل الآخرين فهو واحد من العناصر بل واحد من المادة الخام للعرض، بإمكانكم مشاهدته. إنه هو عينه ولا أحد غيره. والعرض لعبت الوحيدة التي سنلعبها هذه الليلة.

لعبة ملعبة.. ولكن أين؟ ومع من؟ لقد غادر كونتور المسرح قبل موافقة جيرزي غروتسكي J. Grotowski. و قبل الشمس Théâtre de soleil Ranconi وقيل رانكوني في عام ١٩٤٢ كان ذلك الخروج وفقا للحاجة والاختيار. وفي عام ١٩٥٦، كان الخروج وفقا للاختيار الإرادي، إنها مسيرة رجل مسرح بل في جانب أوسع هي مسيرة فنان يرفض الأماكن التقليدية المعبدة والمعدة لتأمل واستهلاك السوق من الثقافة، يرفض كونتور كل هذه «المصاصات العقيمة للعروض» والمسخرة لتقبل الأعراف والأوامر. لقد عبر كونتور عن ذلك في بيانه كريدو Credo عام ١٩٧٣ حين كتب يقول:

«الأنظمة (...) المقترحة اليوم من طرف الفن تتجاوز إطار المؤسسات. وملاحي الثقافة التي لا تحتاجه وبمطابقتها بأحقية احتجاج الحياة حيث الواقع يأكله على ذمتها يجب أن على هذه الأنظمة أن تتوقع ضمن هذا الواقع نفسه متخذة منه نقطة انطلاق»^(٢٨).

وكونتور ينامتاه إلى المسرح السري طوال الحرب في سرداب رواق كريستوفري Galerle Kristofry في كراكوفيا ومنذ تأسيس مسرح «كريكوت ٢» في أماكن كثيرة خارج أبنية المسارح في «لندن» و«دندبرغ» إلى «ناتسي» و«باريس» قد ترك وراءه صفوف الأرائك الحمراء الذهبية والمرصعة بعناية لذلك فإنه يرتب سينوغرافياته المنفجرة في الفضاءات التي تأويه، وهذه المتنصيصات Installations التي يتصورها كونتور ليست معدة «للتأمل». وهو يقول: «إننا نتحمل مسؤولية كاملة عند الدخول إلى المسرح». ويؤكد منذ عام ١٩٤٤ بما يدل على أننا لسنا بمتفرجين بطبيعتنا بل إننا نصنع كذلك حينما ندخل مكانا سيكون بعد قليل ركبا مسرحيا. لذلك فالمتطلب ليس الاكتفاء بالمشاهدة والإدراك بل التورط

والانحراف والالتزام بالعرض ومكانه الى أقصى عمق.

إن المسرح السري لكونتور قد يبدو مسرحاً «تجريبياً» وفي الواقع فإن هذه الصفة لا تتناسب قط نشاط كونتور. وكونتور نفسه ليس بحاجة داخل مختبر وليس بمناصر لفكرة الفن للفن. وهو يعرف جيداً أن لا مسرح بدون جمهور. وعلى حد هذا القول كيف يمكن أن تكون طبيعة العلاقات بين الجمهور والحدث الترحيبي هل ثمة اتصال متعمد لمعلومة ما؟ هل ثمة ممارسة ما لعملية تواصل محددة؟ هل يجب اختلاق الفرجة مباشرة من أجل الجمهور؟

إن اجابة كونتور معقدة ومتباينة وإن تقبل (العمل الفني) إنما هو حصيلة جد عقلانية. وأعتقد أنه لا يمكن أن نتصور مسرحاً خاصاً بالجمهور. وأعتقد أنه يجب أن نمارس المسرح وأن المتفرج مسألة جد طبيعية. على المبدع أن يتخبط في ذلك الى أقصى جد ممكن والمتفرج أيضاً. وإذا ما نحن نعمل في المسرح وتساءل قبل كل شيء: هل ثمة نص؟ ماذا سافعل بالنص لكي أغير المتفرج؟ فنحن وقتها نرتكب خطأ فادحاً. وفوريا تبدأ كل هذه العمليات التي تكشف بالنسبة إلي العمل الأكاديمي الذي يعني «التطبيق» وإعادة إنتاج النص» والتأويل».

أعتقد أن عملية التواصل – والحال أننا أمام هذه المسألة – بين النص والمتفرج هي حصيلة مطلقة للعمل الفني. إنه لا يمكن انجاز عمل فني يكون معزولاً تماماً. العمل الفني يمتلك في جوهرة قوة انتشارية للعمل نفسه، إنه السبيل بالنسبة إليه لكي يضعن غزو الجمهور ولتتمكن منه هذا الجمهور الذي لا يأتي لكي يستهلك أو ليلتذ ولكن في حدود ما وبشكل ما يأتي لكي «يشارك». فنحن زمن طويل لا يعتقد كونتور في المساهمة الجسدية للجمهور. حتى وإن حدث ذلك مرة في مسرحية «الجيملات والقيحات» حين عمد كونتور الى ادماج الجمهور في العرض على شكل «الماندل – باومس Mandel-baums» فإن كونتور ينزع في واقع الامر عن المتفرج وضعية التقليدي كمتفرج مرتب في صف ما. فهو بإمكانه أن يروضه في وضعية مزعجة مكثرة ومعيقة وإمكان كونتور أيضاً أن يبين المتفرج ويقره غير أنه يقبل هذه الوضعيات عبر المزاح والهزل. إن المشاركة هنا تتولد في مناخ من الاضطراب. إنها ذهنية أكثر منها جسدية وهي إذن مشاركة بارعة ودقيقة وليست فورية بالضرورة وهي تأخذ شكل تحسيس بما سيكون ركحياً والذي يمتد الى ما وراء العرض نفسه. إن آخر مرحلة لهذا المفهوم الكونتوري بخصوص هذه المشاركة الذهنية هو أن المتفرج يعد من «الأحياء الناصرين» يقول كونتور: «إن المحب ليس بمتفرج حقيقي إنما هو لاعب مضغف» (٢٤).

إن آخر أعمال كونتور هو «القسم الميت» ففي المشهد الخلفي نجد حضوراً لعالم برونو شولتز Bruno-Schulz سواء في نصه «الدمى الشمعية» أو «مقالة في الدمى الشمعية» ولتسمعه يقول

«أنساني العزيمات – هكذا يبدأ – أشكال متصف غريفاً Musée Grévin. دميات للعرض، أجل، كونوا حريصين على معاملتها حتى على هذا الشكل بشيء من التروي. إن المادة لا تزح. إنها دائماً مليئة بجديّة مأساوية. تفهموا طاقاتها على التعبير. شكل تظهريها، تفهموا ذلك الاستبداد الاعتيادي الذي عره تلقي هذه الدمى بنفسها على جذع دون مقاومة وتحكمك فيه كما لو أنها تتحول الى روحه، روح مهيمنة ومتعالية؟ أعطوا لأي راس من القماش أو الكتان تجربة عن الغضب وانتكوه جيبس خبت اعني يعجز عن ايجاد مخرج ... الجمهور سيضحك من هذه التمثيلية الساخرة (...) الجمهور سيضحك، هل ستفهمون السادية الرهيبة لهذا الضحك، قسوة الحياة؛ كان من الأصلى البكاء على أنفسكم... أنساني العزيمات أمام مصير المادة المعنفة. ضحية هذا التحسف الرهيب يأتي من هناك الحزن الفظيع لكل المهرجين ولكل الدمى الشمعية الضائعة في التأمل المأساوي حول تفضن سحناتهم المثيرة للضحك» (٢٥).

ثمة في هذا العرض مقاعد قديمة مستعملة، ركام من الكتب المتيسية تتساقط بخيار، دورة مياه... على المقاعد يجلس شيوخ نظرتهم وحركاتهم الأكلية وحدها تدل على أنهم لا يزالون أحياء. أصبح يرتفع ثم أصبحان ثم ثلاثة. ثم غابة من الأصابع... تذكرني بالماضي... الشيوخ وقرائهم (أطفال دمي، صورة للموت، حضور للمادة... رقصة الذكرى، حوار بين الحياة والموت، تساموهم كلهم جيداً: المرأة ذات المهد الميكانيكي، الموسس الروبوتية (السائرة والتكلمة في النوم)، لراة المظلة من النافذة، العجوز صاحب دراجة الأطفال، اليبدي، عجوز المراحيض، الراسب، هاهم عجائز والقسم الميت، وصورة طفولتهم، هؤلاء اليسوا نحن؟ كائنات بشرية، دمي الذين هم أكثر وجوداً ملموساً. أكثر حقيقة أكثر حياة؟ قوى اللقطة لكن ثمة شخصية أخرى موجودة هناك في نشاط لا ينقطع هي المرأة – النظفة التي تكس كل شيء الأشياء والشخصيات بواسطة مكانتها الكبيرة والصغيرة ومنشأتها المصنوعة من الريش ومجرفتها وسطولها، إنها تجسّد اللذة والمواظبة، إنها آلة بشرية لجسار الموت، إن كمال أعمال كونتوريه بعشاية حوار مع الواقع ولكن من خلال واقع منهار. ليس ذلك بمثابة مقارنة الموت... إن مسرحية «القسم الميت» ليست شيئاً آخر سوى لقاء مع الموت، على مستوى الفن وعلى مستوى الحياة غير أن الفن لا يمكن أن يكون إلا حيويًا. لذلك فإن «القسم الميت» لا يمكن أن يكون مسرحية

تراجيدية وهي في التوتر بين الغروتاسك والتحنان إنها تترجم من نوق حياة مليئة وكلية تمسح الماضي والحاضر والمستقبل» (٢٦) غير أنها تسجل لحظة حاسمة في التطور الفني عند كوتنور. حيث السدمية الشعبية التي استعملت في مسرحية «القديسة جسان» وفي مسرحية «عجاجة الماء» ومسرحية «الاسكافون» هي بمثابة ذلك «الشيء الغارغ» أو «النبا الماتمي» الذي يصيح نمونجا بالنسبة للمثل الحي. نمونجا ولكنه أيضا بمثابة بديل يكتشف من خلاله كوتنور أن غياب الحياة وحده بإمكانه أن يسمح بتجريب الحياة، وغير هذا البديل أيضا يستطيع كوتنور أن يتخيل في لحظة ثورية من بين كل اللحظات ظهور الممثل فهو يقول: «امام اولئك العملى ينتصب إنسان شبيه تماما بكل واحد منهم (بفضل الممثل) غامضة وعجيبة» متناه في البعد غريب بينهم بشكل فطيع، كأنه مسكون بالموت. منفصل عنهم السراج ولكي يكون هذا السراج لا مريثا لإنه لا يبدو أقل فظاعة ولا معقولة تماما مثل الاحساس الحقيقي والرعب فهما لا ينكشانا لنا إلا بواسطة الحلم.

«كما أنه في ضوء هذا البرق العملي يشاهد هؤلاء فجأة صورة لإنسان صارخ، مأساوي التهريج كأنهم يشاهدونه لأول مرة وكانهم يشاهدون بعضهم لأول مرة، بل كأنهم يشاهدون بعضهم بعضا للتو».

هذه الكلمات مأخوذة من كتاب «مسرح الموت» وهو بمثابة بيان ومن «القسم الميت» وهو بمثابة عرض مسرحي. في هذا وذاك نقف على مواجهة مضعفة من جهتنا نحن وكوتنور ومن جهة أخرى الموت والممثل. هذا الممثل الذي يقول كوتنور: «أراه متصندا، معارضا أو بالأحرى هرطيقا، حرا ومأساويا من أجل جراته على البقاء وحده مع طالعه ومصيره» (٢٧)

هذا المتعدد هو الممثل وحده فقط؟ ألا يكون كوتنور هو يعطي لنفسه نمونجا لا يتردد في أن يغوص في ميتافيزيقيا المحسوس لكي يؤكد حقيقة المسرح؟...

الهوامش :

- ١ - عنوان النص هو المقدمة التي كتبها الناقد والباحث الفرنسي نونيس بابلي خصيصا لكتاب تادوش كوتنور «مسرح الموت» والذي كان نونيس بابلي قد جمع نصوصها ورتبها بالتعاون مع كوتنور نفسه والكتاب صدر عن دار «لاج دوم» L'Age d'Homme عام ١٩٧٧ بمدينة لوزان السويسيرية. والطبعة التي اعتمدها هي طبعة منقحة. والنص أي المقدمة يمتد من الصفحة ٩ الى الصفحة ٢٩ والكتاب الذي في حوزتنا يحمل اسماء كوتنور نفسه أي بخط يده وقد اهداه للإستاذ الناقد محمد مؤمن في إحدى دورات مهرجان أفينيون عام ١٩٨٠... وكتب النص هو نونيس بابلي Denis Babellet من عالم الباحثين في مجال المسرح في فرنسا دكتور في الآداب ومسؤول عن البحث في المركز الوطني للبحوث العلمية C.N.R.S. في باريس. مختص في مجال الاخراج والديكور والهندسة

- ١ - المسرحية في القرن العشرين... من أهم مؤلفاته كتاب حول ادوار غوردن كيريج الصادر عام ١٩٦٢ وكتاب «الديكور في المسرح من عام ١٨٧٠ الى عام ١٩١٤» والذي يعد من أهم المراجع التي ترصد تطور الفنون الركحية في القرن العشرين، كما أن له مساهمات نقدية ودراسات في مجال المسرح الغربي منشورة في أهم الجلات المسرحية المختصة. (الترجم).
- ٢ - المؤلفات: أرونا هذا المصطلح ترجمة للعبارة الفرنسية Emballage وهو مصطلح تقني جمالي تشكبي. وقد استوحاه تادوش كوتنور في أبحاثه التشكيلية والمسرحية وفي تجربته الخاصة بالهيايبينيغ من الميمات الفرعونية (الترجم).
- ٣ - الهيايبينيغ: Happening من الكلمة الانجليزية To Happen أي حدث وحصل. وهي شكل من النشاط المسرحي الذي لا يعتمد في انجازه على نص أو برنامج محدد بل يعتمد على اقتراح عام من كل المشرفين على هذا النشاط والمشاركين فيه وفي ذلك يستدرج الحدث اللامتوقع ويعتمد على الصدفة والمباغتة. يحدد مايكل كيربي من كبار منظري الهيايبينيغ (الترجم)
- ٤ - لابد من تمييز كتابة هذه المقدمة عندما كان كوتنور حيا. فالرجل قد توفي في عام ١٩٩٠ (الترجم)
- ٥ - فيكتيفتش Witkiewicz ST. I هو شاتسلالاف اغناسي كاتب ومؤلف مسرحي بولوني، من أهم الكتاب البولونيين المجددين أهم أعماله النظرية في المسرح وهو مناع مسرح جديد الذي صدر في لوزان عام ١٩٧٣ (الترجم).
- ٦ - هذا الشاهد مأخوذ من تقبيدات غير منشورة لتادوش كوتنور كتب خصيصا لاعداد هذا الكتاب (مسرح الموت).
- ٧ - نفس المصدر
- ٨ - حوار غير منشور اجراه نونيس بابلي لكوتنور عام ١٩٧٤.
- ٩ - نفس المصدر.
- ١٠ - انظر حوار نونيس بابلي مع تادوش كوتنور في مجلة «العمل المسرحي» (Le travail théâtral) عام ١٩٧٢، ص ٥١. لا سيني (La Cité) لوزان، سويسرا
- ١١ - نفس المصدر
- ١٢ - انظر حوار مع تادوش كوتنور أجريته تيريزا كرمشيان Th. T. Krzemien في كتابها «المسرح في بولونيا» ١٩٧٥. فرصوفيا.
- ١٣ - تصريح لكوتنور في البروشور القدم بمناسبة عرض مسرحية «القسم الميت» في مدينة ادوبورج عام ١٩٧٦
- ١٤ - انظر «تقبيدات على الهامش» لتادوش كوتنور مضبوط خاص بالمؤلف نونيس بابلي.
- ١٥ - كتاب «المسرح في بولونيا» لتيريزا كرمشيان، ص ٣٧.
- ١٦ - نفس المصدر.
- ١٧ - حوار لكوتنور أجراه ميكلاشفسكي K. Mklaszewski في كتاب «المسرح في بولونيا»
- ١٨ - من حوار لكوتنور أجراه فيليب فينال Philippe du Vignal في مجلة «بربراس انترناشيونال» (Art Press International) عدد ٦ أبريل ١٩٧٧.
- ١٩ - تادوش كوتنور في «تقبيدات على الهامش».
- ٢٠ - حوار لكوتنور أجراه نونيس بابلي (مذكور أعلاه).
- ٢١ - حوار لكوتنور في «الشيء» يصبح ممثلا، ص ٣٦.
- ٢٢ - حوار لكوتنور في «تقبيدات على الهامش».
- ٢٣ - حوار لكوتنور مع نونيس بابلي.
- ٢٤ - حوار لكوتنور مع نونيس بابلي.
- ٢٥ - حوار لكوتنور مع نونيس بابلي.
- ٢٦ - كوتنور: برنامج عرض مسرحية «الجميلات والقيصات» باريس ١٩٧٤
- ٢٧ - برونو شويز مختصر دمي الشمع «دار «بابار» باريس ١٩٦٦ ص ٨٠، ٧٩.

الظاهرة الموسيقية بطبيعتها ظاهرة بالغة التعقيد، من حيث تاريخها أو نشأتها، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية ودلائلها الحضارية والقومية، ومن حيث تنوعها وارتباطها بغيرها من الفنون. فالموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بذاته كالشعر مثلاً، ومع ذلك أصبحت أكثر الفنون استقلالاً: فقد كانت الموسيقى فناً تابعاً نشأ مصاحباً للغناء أو الرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدينية وطقوسهم الدينية. وحتى في العصر الوسيط كانت الموسيقى عنصراً مصاحباً للأناشيد الدينية التي تمارس داخل الكنيسة، حيث جرى ما جرى عليها من تطور إلى أن خرجت إلى مجال الحياة الدنيوية لتلتقي أطواراً أخرى. ومع تطور الموسيقى — وخاصة مع موسيقى الآلات instrumental music — أصبحت الموسيقى فناً خالصاً قائماً بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يستغنى بها عن سائر الفنون ولا يستغنى أكثرها عنه، فحتى الفنون التي لا تستفيد من الموسيقى أو تستعين بها على نحو صريح مباشر، لم تتحرر من التأثير بأسلوب التعبير الموسيقي الذي أضفى مثلاً وغاية لسانر الفنون باعتبارها تعبيراً مكتفياً بذاته لا يعتمد على شيء من الواقع أو الطبيعة.

جماليات الصوت والتعبير الموسيقي

* سعيد توفيق *

ما يسمى بالموسيقى الوصفية descriptive music، وفي مقابل ذلك، هناك ما يعرف باسم الموسيقى الخالصة أو الطلاقة pure أو absolute music التي تتدرج تحتها أشكالاً أخرى تعرف بموسيقى الآلات من قبيل السوناتا والسيمفونية.

وتنوع الموسيقى لا يرجع فحسب إلى تعدد أشكالها البنائية، وإنما أيضاً إلى تنوع أغراضها فليست كل موسيقى مخصصة بأغراض التشكيل الجمالي الحالص، بل إن أكثرها تدفعه أغراض عملية اجتماعية ونفسية. فالموسيقى الدينية التي تعبر عن الشعور الديني لدى شعب ما^(١)، والموسيقى الشعبية والقومية التي تعبر عن شعور وطابع قومي، والموسيقى الجنائزية والعسكرية. وقد تؤول الموسيقى لأغراض عملية ونفسية يتباين حفظها من الرقي والوضاعة فمنها ما يجلب الهدوء والترويح عن النفس، مما دفع كثيراً من المعنيين بشؤون الطب والصحة النفسية إلى دراسة تأثيرها على النفس والجهاز العصبي وإمكان استخدامها في العلاج النفسي وعلاج الأمراض الجسمية ذات الصلة بالجانب النفسي^(٢)، ومنها ما يؤلف لأغراض وضعية كما في الموسيقى الراقصة والإحياء الجنسية التي تهدف إلى إثارة الشهوات والغرائز، وكما في الموسيقى التي تؤول لأجل الاستمتاع بملذات الحياة والمناسبات الاجتماعية، ومن أهم الأمثلة في هذا الصدد فيما يذكر برتليمي^(٣) «الرقصات Les Danceries لكلود جيفران، وبالب البلاط في عهد لويس الثالث عشر، وسيمفونيات لاند التي كان يجري عزفها أثناء عشاء لويس الرابع عشر.

ورغم أن الموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بل كفن تابع، فإن مكانتها عند القدماء — مثلما هي عند الحديث والمعاصرين — ظلت مكانة رفيعة، إذ فطنوا إلى عبق تأثيرها النفسي والأخلاقي والاجتماعي، فهي «وذا فيثاغورث — يرى أن الكون في مجمله عدد ونغم — وأن النظام والانسجام الذي نشاهده في الكون وفي دورات السماء يشبه النظام الذي نشاهده في الموسيقى، فضلاً عن ضرورتها لانسجام النفس وتطهيرها. وما هو ذا افلاطون في محاوره «الجمهورية» بين لنا أهمية التعليم الموسيقي بدوره في تربية النفس، حتى إنه كان يثب على مقامات موسيقية معينة واستبعاد أخرى مما يكون لها تأثير أخلاقي ونفسي ضار^(٤)». وقد كان هذا راجعاً أيضاً إلى تصور افلاطون للنفس على أساس من مفهوم الانسجام الرياضي. وهكذا يمكن القول بأن التصور النفسي والأخلاقي للموسيقى لدى فيثاغورث وافلاطون هو تصور مبني على أساس من تصور فيزيقي — رياضي — للكون باعتباره نظاماً منسجماً. وهذا هو ما دعا اليونان إلى تأسيس النغمات الموسيقية السبع باعتبارها تماثل الكواكب السبعة^(٥)، أما في عصرنا هذا فقد قطعت الدراسات السيكلوجية والتربوية شوطاً بعيداً في مجال الموسيقى وأصبحت لها طرائقها العلمية الخاصة ومنهجها المتعدد.

وتعتقد الظاهرة الموسيقية يبدو أيضاً في تنوع وتعدد أشكالها فهناك الموسيقى المصاحبة للكلمات كما في الأغنية والموال، والموسيقى الدرامية Music drama كما في الأوبرا، وموسيقى الفيلم film music، وهي جميعاً الأشكال التي يمكن أن تتدرج تحت

* أستاذ جامعي من مصر

أولاً: الصوت الموسيقي كشكل جمالي

أبسط تعريف للموسيقى هو أنها «فن تجميع النغم». ولكن مثل هذا التعريف لن يفيدنا كثيراً إذا حاولنا أن نفهم طبيعة الصوت أو النغم الموسيقي من حيث هو فن جميل، إذ أننا سنجد أنفسنا نتساءل من جديد: كيف يكون هذا التجميع فناً؟ فلنحاول أن نتعرف أولاً على طبيعة الصوت الموسيقي في جزئياته، كي نفهم بعد ذلك كيف يتم تشكيله فناً وجمالاً

مادة matter الموسيقي هي الصوت الذي تنتج آلات موسيقية هي بمثابة الوسائط المادية materials للصوت الموسيقي، تماماً مثلما أن مادة الحوار أو النص المسرحي هي الكلمات والصوت البشري — مع بدن الممثل — هو الوسيط المادي لنقل الكلمات إلى السامع، ومثلما أن الحركة هي مادة الرقص والوسيط المادي هو بدن الراقص نفسه وبهذا المعنى فإن الصوت الموسيقي ليس هو — كما يقال عادة — الوسيط المادي للموسيقى، وإنما هو أشبه بالمادة الخام للموسيقى التي تتكشف طابعاً جمالياً من خلال التشكيل الجمالي لهذا الصوت باعتباره لغة تنتجها آلات موسيقية. وعندما نقول إن مادة الموسيقي هي الصوت الموسيقي، فليس معنى ذلك أننا نستبعد إمكانية إدراج الصوت البشري (كما في الكورال مثلاً) ضمن لغة الموسيقي، فإن ما نريد أن نؤكد عليه هو أن الصوت الموسيقي هو اللغة الأساسية واللغة الفريدة المميزة للموسيقى. مادامت الموسيقى يمكن أن تستغني عن الصوت البشري ومع ذلك تظل موسيقى متكاملة البنية.

ومن ناحية أخرى قد يقال — وهو قول فيه بعض الصواب — إن الصوت الموسيقي نفسه ليس مقصوداً على الموسيقى وحدها، إذ يشاركها فيه الشعر، من حيث إن الشعر لا يمكن تصوره دون موسيقى ممتلئة في الإيقاعات والأوزان، بل وحتى في الكلمات نفسها، ومع ذلك فإن هذا القول غافل عن أن مادة الشعر الأساسية تظل هي الكلمة نفسها والموسيقى هنا تفهم باعتبارها مبطانة في السياق اللغوي نفسه. حقاً إن للكلمات بفردتها قيمة موسيقية خاصة بها ومستقلة عن معناها، ولكن الكلمات بفردتها لا تخلق شعراً، إذ لا بد أن ترتبط معانيها في سياق لغوي ما، فبدون هذا الارتباط لمعاني الكلمات تصبح موسيقى الكلمات نفسها أشبه بوضوء، أما في الموسيقى، فإن ترابط الأصوات الموسيقية أو تشكيلها الجمالي يكون كافياً وحده لخلق مقطوعة موسيقية ويكفي شاهداً على هذا أن تتأمل حالة الأغنية فمن المؤكد أننا كثيراً ما نعجب ونستمتع جمالياً بأغنية أجنبية ما قد لا نفهم بدقة بعض معاني كلماتها وقد لا نفهمها على الإطلاق، فما الذي يثير معتقنا الجمالية في هذه الحالة؟ لا شيء آخر سوى تداعي الأصوات الموسيقية داخل إطار أو بناء موسيقي، حتى إننا يمكن أن نستمتع بموسيقى الأغنية حينما يعاد إنتاجها مخرجة من خلال الآلات الموسيقية وحدها. وكل هذا يعني من جديد أن الصوت في

وفاً عن ذلك، فإن الظاهرة الموسيقية من حيث هي تردادات صوتية ومن حيث هي نسب رياضية، يمكن النظر إليها أيضاً باعتبارها ظاهرة فيزيائية ورياضية، ولقد قدم لنا الفيزيائيون أول نظرية في الموسيقى من حيث ارتباطها بالأعداد والنسب الرياضية

فكيف يمكن لنا إذن أن نفهم ماهية الموسيقى في ظل هذا التنوع والتعدد في طبيعة الظاهرة الموسيقية نفسها؟ وهذا السؤال يمكن أن نصوره على نحو أكثر بساطة، وهو كيف نفهم الموسيقى جمالياً؟ ذلك أن البحث الجمالي في الظاهرة الموسيقية هو في الحقيقة بحث في ماهية الموسيقى من حيث هي فن جميل وتعبير جمالي. ولا شك أن البحث في الموسيقى كفن من الفنون الجميلة هو بحث يمكن أن يستفيد من سائر البحوث الأخرى في الظاهرة الموسيقية من حيث هي ظاهرة تاريخية أو اجتماعية أو تربوية أو فيزيائية أو رياضية، ولكنه في نفس الوقت لا يستند إلى أي من هذه البحوث في صياغته لمفاهيمه، لأنه بحث ماهوي، أي بحث في ماهية الظاهرة نفسها، وهو من هذه الناحية بعد بحثاً لا يستمد من غيره أو يتأسس عليه، في حين أن كثيراً من مناحي البحث الأخرى يجب أن تستند إليه أو تفترض مفاهيمه على الأقل.

وهكذا فإن موضوع بحثنا يتحدد في دراسة المفاهيم والخصائص المميزة للموسيقى كفن جميل، أعني كموضوع مبدع لأجل متعقناً وتأملاً جمالياً، فهذا هو الأساس الذي يمكن أن تقوم عليه لا فحسب دراسات أخرى خارج سياق البحث الجمالي الخالص، وإنما أيضاً أي دراسة أخرى تتعلق بفهم تفاصيل إدراكنا الجمالي للموسيقى وكيف ينبغي أن يكون، وغني عن البيان أننا في دراستنا للخصائص الجمالية للموسيقى ينبغي ألا ندخل في حسابات أية تصنيفات للموسيقى وفقاً لمعايير أخلاقية أو أغراض عملية فالوسيقى الدينية على سبيل المثال هي — كالقصيدة الدينية — قد تكون ذات قيمة جمالية أو لا تكون، ولكنها لا تكون أبداً ذات قيمة جمالية مجرد كونها دينية، كذلك فإن الجميل بوجه عام يكون مستقلاً عن أية أغراض عملية. ومن ثم فإننا عند دراستنا للجميل في الموسيقى ينبغي أيضاً ألا ندخل في حسابات أية معايير أو تصنيفات للقيمة الجمالية للموسيقى وفقاً للأغراض العملية التي تؤلف لأجلها في دنيا الحياة الإنسانية، وليس معنى ذلك أننا نريد أن نعمل الموسيقى كفن جميل عن مناحي الحياة الإنسانية كالديني والأخلاقي والاجتماعي وغير ذلك، فإن ما نريد أن نتخذ موضوعاً لبحثنا هو أن نبين الخصائص الجمالية للموسيقى، وكيف تعبر الموسيقى من خلال هذه الخصائص عما تريد أن تعبر عنه أو عما تؤلف لأجله من أغراض مختلفة. وفيما يلي سوف نحاول أن ننظر في خلاص الجليل في الموسيقى من خلال محورين رئيسيين هما الصوت الموسيقي كشكل جمالي (أي الموسيقى كشكل صوتي يخاطب إدراكنا الجمالي)، والموسيقى كتعبير جمالي

الموسيقى يكون كافيا وحده لإبداع التعبير الموسيقي دون حاجة لأي مصاحبات أخرى، وتلك قضية سوف نعالجها في سياق آخر من بحثنا هذا حينما نتناول قضية التعبير الجمالي في الموسيقى.

وفضلا عن ذلك، فإن الصوت الموسيقي - من حيث هو مادة للموسيقى - يتميز هو نفسه بطابع فريد، إذ لا يكون مستمدا من أي شيء في الطبيعة أو وقائع العالم الخارجي، وبهذا تنفرد الموسيقى عن سائر الفنون الأخرى بطابع استقلالها عن الطبيعة: فمادة التصوير على سبيل المثال - وهي الألوان - مستمدة من الطبيعة، والمصور لا يستقي ألوانه من الطبيعة فحسب، بل إنه هو نفسه يتعلم منها أيضا في ممارسته لفنّه، حينما يدرس ويتأمل ملمس الأشياء، ومدى صلابتها وعصفها وظلالها وضوئها. وفن العمار - وكذلك فن الخت - يستمد أحجاره ومواده ذات الكتلة والحجم من الطبيعة. والشاعر أو الأديب على وجه العموم يستخدم كلمات مستمدة من لغة وقاموس شعب ما، وحتى في الرقص الذي يعد من أكثر الفنون تجريديا ويصنف عادة ضمن ما يسمى بالفنون اللاتمثيلية nonrepresentative arts (أي الفنون التي لا تصور موضوعات في العالم الخارجي) باعتباره تنظيمًا فنيًا ينصب على الحركة، كما هو الحال في تصنيف اثنين سوربور للفنون الجميلة، حتى هذا الفن عادة ما يستمد مادته - وهي الحركة - من الطبيعة أو الواقع الخارجي وكما هو معروف أن كثيرا من الرقصات الفنية تستوحى حركاتها أو "دينامية الحركة السائدة فيها من الإيقاعات الحركية الثقافية التي يؤدونها الناس البسطاء في ممارستهم لحرفهم اليومية (كرقصة البيبوبية في مصر)، بل ومن الحركات الراقصة لبعض الحيوانات والطيور (كرقصة المعامة في السودان). أما الصوت الموسيقي فلا يستمد إلا من الآلات الموسيقية المصنوعة لأغراض إنتاج الصوت الموسيقي نفسه. فحدا إننا يمكن أن نعقد مقارنات - مثلما فعل القدماء من فلاسفة وعلماء الحضارة الإسلامية وغيرهم - بين الأصوات الصادرة عن بعض الآلات الموسيقية والأصوات البشرية، بحيث يحد لنا أن ننسب جمالا موسيقيا إلى الصوت البشري إجمانا، وهي ظاهرة وقف داروين أمامها حائرا لأنها لا تخضع لمنطق الضرورة وقوانين التطور الطبيعي التي نأدى بها، إذ كان يكفي أن يكون للانسان صوت غليظ فظ أو أجش ليبر عن حاجات بدنه ومطالبه الأساسية، ومع ذلك فإن كل هذه الحقائق لا تعني أن المؤلف الموسيقي يستمد أصواته الموسيقية من الصوت البشري لا من الأصوات الموسيقية: فمن المعلوم أن الآلات الموسيقية قد أصبحت الآن على درجة عالية من التعقيد بحيث تصدر عنها أصوات شديدة التباين والتراكيب على نحو يتجاوز تماما إمكانيات أي صوت بشري، وعلى نحو يحد لنا معه القول بأن الأصوات البشرية هي التي تحاول أن تحاكيها الأصوات الصادرة عن الآلات الموسيقية. ويكفي شاهدا على ذلك أن الأصوات البشرية القطنائية الجميلة يتم صقلها وتدريبها وقياس مدى اتساع طبقاتها وإمكانياتها التعبيرية على أصوات الآلات

الموسيقية نفسها. ولو كانت الأصوات البشرية تشكل معينا يمكن أن يستمد منه المؤلف موسيقاه، لما كانت هناك حاجة إلى اختراع الآلات الموسيقية ومحاولة تطويرها دائما.

ومن ناحية أخرى، قد يقال إن الطبيعة تحفل بأصوات أخرى جميلة تبعث البهجة والتعة في نفوسنا: كهسبات النسيم التي تناعب أوراق الأغصان أو خرير الماء في جداول الأنهار. وقد تتخذ هذه الأصوات طابعا موسيقيا أو نغميا كما في غناء بعض الطيور. غير أن هذا القول غافل من أن هذه الأصوات لا تشكل موسيقى ولا هي حتى تمثل مادة قابلة للتشكيل الموسيقي كمثل لغني، لأنها لا تنتظم أو ترتبط في تشكيل معين بحيث تقدم لنا صورة كلية معبرة وفضلا عن ذلك فإنها تتألف من نغمات محدودة للغاية تتكرر على نحو رتيب بحيث لا تصلح كمادة موسيقية، ولاشك أن هذه الأصوات وإن لم تكن نتاجا لوعي إبداعي بمفهومنا الانساني للإبداع الفني، فإنها نتاج لإبداع إلهي قصدي أراد من خلال هذه النغمات البسيطة المتكررة حث وتنبه حسنا الجمالي إلى تقدير قيمة الصوت الموسيقي والاستمتاع به جماليا. وذلك فإن غاية ما يمكننا قوله هنا هو أن هذه الأصوات الجميلة في الطبيعة قد ولدت في الإنسان حسا موسيقيا أوليا، تماما مثلما استقى من الطبيعة حسا جماليا أوليا. ولكن في حين أن الصور أو النحات أو المعاري قد وجدت في الطبيعة مواد يمكن أن يستعملها في تعبيرة الجمالي، لم يجد الموسيقار شيئا يستعين به سوى حسه الموسيقي الأولي، وكان عليه أن يبتدع بنفسه أدواته التعبيرية الخاصة.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم علاقة الإيقاع الموسيقي بالطبيعة العضوية واللاعضوية. إذ يقال - وتلك مقولة شائعة - إن هناك صلة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والنظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة: فلهجسم حركات إيقاعية سريعة كالنقش بما فيه من شهيوق وزفير، وحركات بطيئة نسبيا، كتعاقب الجوع والشبع، والنوم واليقظة. وفي الطبيعة إيقاع ثانوي يتعاقب فيه الليل والنهار، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة. ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا، ما دامت الحركة الطبيعية فيها ترديدا للحركات متناظرة لها داخل الجسم الانساني أو في الطبيعة الخارجية، مما أدى إلى تكوين ما يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان^(١). إن كل ما يعنيه هذا بالنسبة لنا هو أن المص الإيقاعي الأولي لدى الإنسان له أصول طبيعية، ولكن لا ينبغي أن نستنتج من هذا أن الإيقاع الموسيقي يستمد من إيقاع الطبيعة أو يكون ترديدا له، وإنه هو لغة فنية ابتكرها الإنسان للتعبير عن احساسه بالانقاسات الباطنة لانفعالاته وعواطفه ومشاعره بوجه عام، وبهذا المعنى فإن الموسيقى لا ترد إلى إيقاع الطبيعة، بل الأصح أن نقول إنها هي نفسها تعلمنا كيف نغمر عن حسنا الإيقاعي وننامله. والنظر في ظاهرة الإيقاع الحركي كتحبير فني موسيقي لدى الإنسان يقدم لنا شاهدا على ذلك، فلقد تعلم الإنسان هذا الإيقاع الحركي الرافض

الايقاع القترالية على آلة ايقاعية أو في نغمات اللحن المتتابعة. ولهذا فإن من الأساتذة المتخصصين في الموسيقى من يعرف الموسيقى من حيث مادتها الصوتية على النحو التالي "الموسيقى مصنع من صوت يتحرك في الزمان متجها نحو نقاط وصول معينة" (٨). وهنا التعريف إذن يقدم لنا الأساس الموضوعي اللازم لتحقيق الموسيقى من حيث هي بنية زمانية: فهناك أولا: الصوت الموسيقي نفسه musical sound، وهو صوت له كفياته أو خصائصه من قبيل مستوى الصوت من حيث الارتفاع أو التوسط أو الانخفاض في الطبقات الموسيقية pitches، ومدى حدة الصوت loudness، أي من حيث قوته أو نغمته. ولون الصوت ونوعيته quality من حيث إشارته أو قسامته، خصائصه وامتلاكه أو قلة كثافته، وهي خصائص لكل منها تأثيرها الوجداني والمزاجي الخاص. والصوت الموسيقي يلزمه الحركة الموسيقية musical movement التي تتلحق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات: فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانظام والتواصل، ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة points of arrival، وهذه تشبه علامات الترقيم في اللغة، كالفاصلة والفاصلة المنقطة والنقطة، فعندما نستمع إلى الموسيقى - تماما مثلما نستمتع إلى خطاب - فإننا نتوقع ونقف ما أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة عندما تكتمل جملة ما جزمها أو كليا (٩).

والتحليل السالف للبنية الزمانية للصوت الموسيقي، وإن كان يقدم لنا أساسا موضوعيا للموسيقى بما هي موسيقى، أعني لإمكانية قيام أي عمل موسيقي، فإنه في نفس الوقت يمثل أساسا يرتكز عليه البعد الجمالي المحسوس للعمل الموسيقي، أعني البعد الجمالي في جانب من جوانبه الحسية المتعلقة بتشكيل مادة العمل، وهي الصوت الموسيقي، والمحققة أن خاصيتي الحركة ونهايتها - وهما خاصيتان مرتبطتان ارتباطا وثيقا - تشكلان ماهية الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زمني له تعبيرة الجمالي الخاص. حقا إن الصوت الموسيقي بذاته له تعبيرة أو طابعه الجمالي الخاص به، وهو يوحي منذ بدايته بالحالة الوجدانية أو المزاجية التي تسوده، ولكن هذا التعبير والأيحاء لا يفهم ويكتل معناه إلا عندما يتأسس ويتداعى هذا الصوت في سياق حركي ليبلغ نهاية ما، والمتأسس الموسيقية تكمن في بعض منها في هذا التوقع للنغمة في السياق الحركي الموسيقي، ولنهاية هذه الحركة. لننتخذ أمثلة على ذلك، قد تكون النغمة أو النغمات الموسيقية الأولى لا تعمل ما موحية بالخفة والرشاقة، ولكن هذا الانطباع لا يتأسس إلا من خلال حركة موسيقية ملائمة. أعني حركة راقصة فيها قدر معين من السرعة. وهذا الترابط والتجانس بين الصوت والموسيقى وتعبيره الحركي يشبه تلك الترابط والتجانس الذي نجده بين موضوع المشهد السينمائي وإيقاع لقطاته داخل السياق الزمني للفيلم. كذلك فإن خاصية نهايات حركة العمل الموسيقية داخل السياق الزمني

استجابة لإيقاعات الموسيقى لا العكس، فالرقص والايقاع الحركي الفني غير متصور أصلا بدون الموسيقى، وكان الإنسان يتعلم من خلال الايقاع الموسيقي نفسه كيف يعبر حركيا عن إيقاعات انفعالاته ومشاعره الباطنية، إن الإنسان الباطني قد تعلق بالاستجابة الإيقاعية لا من الطبيعة، بل من بقات الطبول التي جاءت لتنظم حسه الإيقاعي الأولي الذي أخذ يزداد تعقيدا مع مر الأيام مع تعقد الايقاع الموسيقي نفسه.

ولا ينبغي أن يغفل أن نظيرنا هنا يتناقض مع مسألة تأثير فن الموسيقى وتطوره بالظروف البيئية والحضارية، فذلك مسألة أخرى تعكس حقيقة لا شك في صدقها. فلا شك أن فن الموسيقى - شأنه شأن أي فن آخر - يتأثر من حيث بنيه ومدى تعقده وتطوره بالظروف البيئية والحضارية التي ينشأ فيها. ويعكس مدى ما هناك من تنوع بيئي وتركيب أو تعقيد بنائي حضاري، وهو ما عالجهنا بشيء من التفصيل في دراسة سابقة (١٠). ولهذا يمكن القول بأن الموسيقى الإيقاعية - أعني تلك التي يسودها الايقاع كعنصر منفرد - هي موسيقى مازالت في طور البداية ولا تعكس بالتالي تطورا حضاريا ما، وهذا ما يفسر لنا الطابع الإيقاعي الساذج في موسيقى بعض القبائل الأفريقية، في حين أن هذا الطابع يزداد تعقيدا ويتزاوج مع اللحن في أشكال ما من الموسيقى الشرقية ولكن دون أن تبلغ هذه الموسيقى تطورا كاملا. لافتقادها إلى عناصر أخرى أكثر تعقيدا في البناء الموسيقي كالهارموني ع سبيل المثال، غير أن هذه المسألة - كما أسلفنا - لا تتناقض مع مسألة استقلال الموسيقى عن الطبيعة، وفقد القول في هاتين المسألتين اللتين قد تختلطان على بعض العقول: إن الطبيعة تمد الإنسان بالحس الإيقاعي الأولي وبما أسميناه بوجه عام بالحس الجمالي الأولي الذي يعكس مشاعره وانفعالاته إزاء الطبيعة والعالم بأشياءه، غير أن نضج هذا الحس وتطوره يرجع إلى مدى ما يبتكره ويطوره من أدوات يتعامل من خلالها مع عالمه ومن بين هذه الأدوات الآلات الموسيقية بصورتها التي يبتكرها الإنسان ويطورها، وهو أمر يعكس بلا شك تطوره الحضاري بالمدى الواسع.

ومع هذا كله، فإن دراستنا للصوت الموسيقي كمادة للموسيقى أساسية وفريدة، مازالت بعد ناقصة، فالصوت الموسيقي - كما نوهنا من قبل - لا يخلو بذاته موسيقى إلا حينما ننظر إليه باعتباره لغة تشكيلية أو تشكيلي لغوي، أعني باعتباره سياقاً زمنياً تتألف فيه عناصر الصوت الموسيقي في صورة كلية معبرة. فلنحاول ألا أن نفهم معنى الصوت الموسيقي كسياق زمني، كي نفهم بعد ذلك كيف تتألف عناصر هذا الصوت في صورة كلية معبرة.

إن المقصود بالصوت الموسيقي من حيث هو سياق زمني أنه صوت يتتبع في الزمان ليبلغ هدفا ما، فالصوت الموسيقي يتجه أو يتحرك في الزمان ليؤدي بحدث أو فعل ما، كما هو الحال في ضربات

الصوتي للعمل الموسيقي، يمكن فهمها عندما نساظرها بنهايات المشاهد والقطعات السينمائية التي تحدث داخل السياق الزماني المرئي للفيلم، فالقطعات السينمائية قد تطول أو تقصر بحسب طبيعة موضوعها الجزئي وبحسب طبيعة موضوع المشهد الكلي الذي تنتمي إليه، فامتداد اللقطة لا يتوقف بحسب على ما يسبقها من لقطات في المشهد السينمائي، وإنما أيضا على خصوصية موضوعها. فاللقطة القصيرة - على سبيل المثال - تصلح لابتسامة اللهب، واللقطة متوسطة الطول تلائم وجهها غير مكترث، أما اللقطة التي تستغرق فترة طويلة نسبيا فتلائم تعبيراً محزناً، ولكن اللقطة طالت ما قصرت لابد أن تبلغ نهايتها عند لحظة مفترقة بعناية. ولذلك يقول لينهارث R. Leenhardt أحد علماء جماليات السينما: «عندما تضاهى فيلماً حاول أن تخمن اللحظة التي تكون فيها اللقطة قد استنفدت ذاتها، ويجب أن تنتهي، أي تحل محلها لقطة جديدة، إما بواسطة تغير الكادر أو المسافة أو المجال»^(١٧). وعلى نحو مشابه، فإننا نتوقع نهاية ما جزئية أو كلية للجملة أو للصرخة الموسيقية، ولذلك فإن الأعمال الموسيقية غير اللقطة أو ضئيلة القيمة تبدو متعتنا الجمالية عندما نجد - على سبيل المثال - أن مسار جملة لحنية فيها قد انقطع أو توقف فجأة لتبدأ جملة جديدة، أو امتد وطال أكثر من اللازم، دون أن يكون هناك معنى أو منطق - نحو موسيقى بالطبع - يبرر ذلك، وهذه العملية يمكن فهمها على منطلق واضح وأبسط، عندما نساظرها بما يحدث على عرشى السياق اللغوي سواء كان مكتوباً أو مفروهاً: لتتخيل نصاً مكتوباً قد خلا من علامات الترقيم، فلا تتبين عندئذ أول الكلام من آخره أو أين تبدأ الجملة وأين تنتهي ولا تتبين موضع الجمل الاعراضية داخل سياق النص، ولا تلك الوقفات الجزئية اللازمة كمتنفس داخل سياق المقطوعة الطويلة، ولا العلاقات التي تربط بين الجمل الخ، فما الذي يبقى عندئذ من النص؟ لا شيء سوى معان مشوشة نحاول ونسعى ما وسعنا السعي أن نقف عليها، ولكننا في سعينا هذا نفقد متعتنا بما نفكر بسبب الإغالة المستمرة للفهم وانعدام سلاسته، ونفقد الشيء يمكن أن يحدث عندما يلقي شخص ما نصاً ما، أو يتحدث إلينا عن معناه بشكل مباشر، فلكي يتأسس في أذهاننا معنى الكلام الذي يقوله على نحو سلس، فلا بد أن يتغير مستوى طبقاته الصوتية بل ونبرات صوته بحسب اقترابها من وقفة جزئية أو كلية، وعلى نحو يجعلنا نتوقع هذه الرفقة، ولذلك فإن الجملة المنطوقة أو المكتوبة - قد تبلغ تمام معناها، ولكننا نشعر مع ذلك أن سياق الكلام لم يبلغ بعد تمام معنا وأنها مازالت تتوقع أن تبلغ نهاية فقرة ما وما بعدها إلى أن يتكتم مسار الفكر. وعلى نحو مشابه، يمكن أن نفهم أهمية نهاية الجمل الموسيقية، أو ما يسمى بنقاط الوصول، ومدى الانطباع أو الأثر الجمالي الذي تحدثه فيها: فنقاط الوصول تحلّي انطباعاً بالنهاية والغاية يشبه ذلك النوع من الأشياء الذي يتحقق بعد توقع وانتظار قد طال، غير أن هذا الانطباع لا يحدث إلا مع قلة من الجمل الموسيقية التي

تسعى عادة عند نهايات المقاطع الطويلة، في حين أن كثيراً من الجمل تحلّي نهاياتها انطباعاً بالوصول إلى اشباع جزئي كما لو كانت محطات وصول وسطي أو مؤقتة، وكل هذا يهدف للوصول إلى نقطة نهاية تامة للعمل، ولذلك فإن نقاط الوصول يتم ترتيبها على نحو قصدي في السياق الزمني للصوت الموسيقي، فالنغمة الأخيرة في اللحن هي ما يمنحنا إحساساً بنهاية الوصول، أما نقاط الوصول الوسطى، فإنها - باعتبارها تولد إحساساً جزئياً بالاكتمال - تساعدنا على أن نبقي متصليين بالحركة الموسيقية، وتؤسس توقعات للنقطة الأخيرة^(١٨). وبغضاً عن ذلك فإن نقاط الوصول تختلف أيضاً من حيث طابع الوضوح، ومن حيث تأكيد الوصول: فبعض نقاط الوصول قد يتمس أحياناً بالوضوح، ولكن في أحيان أخرى يتم تجنب الوضوح عن قصد، لأجل تأكيد التندف المتواصل للحركة. أما تأكيد الوصول، فإنه يحدث على نحوين مختلفين لكل منهما خاصية التعبيرية، فبعض المقطوعات الموسيقية تبلغ نقطة الوصول بتأكيد قوي نتيجة توقع مستمر لبلوغ أهداف صعبة المنال، وبعض آخر يمس نقاط الوصول بخفة ورشاقة وبهجة منتقلاً من نقطة إلى أخرى^(١٩).

ومجمل الشروح والخصائص السابقة تهدف إلى الكشف عن معنى وطبيعة الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زمني، وهو سياق يشبه - كما رأينا - السياق الزمني في الفنون التي شغى بالفنون الزمانية: كالسينما والفنون التي تعتمد على الفعالية بوجه عام، وإن كانت هذه التسمية الأخيرة تبدو أحياناً أخلاقية، إذ يقال أحياناً - على نحو ما ذهب سوربيو - إن التفرقة التقليدية التي ابتدعها لسنج G. Lessing بين الفنون على أساس أن هناك فنوناً زمانية تتعامل مع أفعال أو أحداث تتوالى في الزمان (كالموسيقى والشعر)، وفنوناً كانت تثبت الفعل في المكان من خلال لحظة مختارة بعناية (كما في النحت والتصوير)، هي تفرقة غير ملائمة على أساس أن البعد الزمني يدخل في فنون المكان مثلاً يدخل البعد المكاني في فنون الزمان (كما هو الحال مثلاً عندما يكون ترتيب مكان المازفين وبعد الآلات الموسيقية بالنسبة لبعضها أمراً لازماً وفرضاً في عملية الأداء (الموسيقى)، وبالتالي فإنه من الأليق تصنيف الفنون على أساس ما هنالك من ارتباطات وعلاقات متداخلة بينها^(٢٠). ولا شك في أن سوربيو E. Souriau محق في دعواه بوجود ارتباطات بين الفنون، فضلاً عن أن الفنون المركبة (كالسينما والمسرح والأوبرا) تقدم لنا أفضل رهان على تناخل المواد والوسائط المادية للفنون، ولولا هذا الارتباط والتداخل بين الفنون لما أمكن أن نتحدث عن مبادئ عامة تنصق على الفنون جميعاً، أي عن الفن من حيث هو فن أو عن منطق الصورة الفنية والتعبير الفني. ولكن ما من مرآة في أن الفنون تمتاز أيضاً من حيث مواضعها ووسائلها المادية الأساسية التي تقوم عليها، وأساليب تعاملها معها أو طريقة استخدامها. فالواقع أن هذه المواد لها إمكانيات خاصة في التعبير وتقرض على الفنان طرائق خاصة

music، وكان ذلك حوالي سنة ١١٥٠. على أن الإيقاع ليس مجرد قياس لحركة الصوت الموسيقي (كما هو الحال في الوزن الشعري). وإنما هو في المقام الأول إحساس بحركة الجملة الموسيقية: «دفنن نفهم الإيقاع الحقيقي، فقط عندما نؤكد النغمات تبعاً للإحساس الموسيقي بالجملة»^(١٦). وتختلف الإيقاعات من حيث زمنها، أي من حيث تتابع الضربات الإيقاعية tempo، فتتراوح الإيقاعات بذلك بين السريع جداً presto والسريع allerge والبطيء adagio والبطيء باعتدال andante والبطيء باستطالة largo .. الخ. كما تختلف الإيقاعات من حيث طولها وترتيبها الداخلي.

الميلودي (الحنن) Melody:

أبسط تعريف للميلودي أنه خط من نغمات (على سلم أو مقياس موسيقي) يقود الأصوات أو يوجهها إلى لحظة ذروة معينة تكون عادة قرب نهاية المقطوعة الموسيقية، وهذه النغمات ترتفع وتهبط على درجات السلم الموسيقي، ينتسج منهاها أو يضيّق، ولكنها في كل الحالات لا بد أن تبلغ بالمقطوعة الموسيقية منتهاها، ولأن الميلودي أو الحنن هو أكثر عناصر الصوت الموسيقي قابلية للتذكر، فإن الجمهور العادي من متقوني الموسيقى لا يتذكرون عادة من العمل الموسيقي سوى الحنن، فهو ما يكون موضع متعته ولعبهم. فما الذي يجعل لنا ما يبدو لاسمًا جميلًا بوجه عام؟ على الرغم من أنه ليست هناك قاعدة عامة يمكن أن نتخذهام معياراً نفاضل به بين الألحان أو نميز على أساسه لنا ما باعتباره أجمل من غيره، فإن هناك مع ذلك خصائص عامة لا بد من توافرها في أي لحن لكي يكون له تأثير جمالي: ومن هذه الخصائص أن الحنن ينبغي أن ينشأ من «تيمة» (أي من فكرة موسيقية رئيسية تتنامى وتتضبط عبر مسار الحنن كله. وهذه التيمة التي تولد أحياناً في اندفاع فريدة، تشبه - فيما يلاحظ الممارسون للابداع الموسيقي - دخلية لحنية توحي بمبدلٍ معين، ثم تنمو وتتكاثر عضواً بفضل القوة الدافعة فيها)^(١٧). وبهذا المعنى يمكن القول بأن التيمة هي أصل وحدة الحنن، وهي أيضاً أصل تنوعه بقدر ما فيها من خصوصية تسمج بهذا التنوع، وخصائصه الوحيدة - كما نفهمها - تعني أن الحنن ينطلق من مركز لا بد أن يعود إليه ويسمى «بمقام الأساس» tonal center، وهو في إنطلاقه يتخذ مساراً يتألف من أصوات متتابعة لا تتألف مع بعضها بعضاً فحسب، وإنما أيضاً مع التراكيب الصوتية المصاحبة لها Chords. وفي هذه الحركة اللحنية لأصوات متتابعة متلفة يشعرون الحنن بالاتجاه نحو غاية أو أشباع معين يبلغ ثروته عند العودة لمقام الأساس. ومن هنا أيضاً يمكن أن نلاحظ أهم خاصية تميز بها الحنن، وهي القدرة على التأثير الانفعالي والعاطفي. ولذلك يقال: «إننا كانت فكرة الإيقاع مرتبطة في خيالنا بالحركة الفيزيائية، فإن فكرة الحنن مرتبطة بالانفعال الذهني»^(١٨). فعندما يرتفع الخط اللحنى تدريجياً على السلم الموسيقي فإنه قد يوحى بازدياد الطاقة أو تنامي التوتر،

من التغيير. ومن هنا فإننا نرى أن العنصر المكاني والعنصر الزماني - بمعنى أن اتخاذهما معياراً وحيداً تعميمياً لتصنيف الفنون - يقيان داخل الفنون على الأقل من حيث عناصرها المادية الأساسية. وحتى بالنسبة للفنون التي تتشابه من حيث إنها يتم عرضها من خلال سياق زمني، نجد أنها تتمايز عن بعضها من حيث طبيعة موادها التي تعرض زمنيًا، فنحن حينما نستمع إلى الموسيقى نكون مستغرقين في سياق زمني لصوت موسيقي وليس لصورة مرئية كما هو الحال بالنسبة للفيلم، وكما أن للصوت الموسيقي خصوصيات تميزه هذه عن غيره من الأصوات، كذلك فإن له إمكانيات وطرائق تعبيرية تميزه عن غيره من المواد الفنية كما سنرى فيما بعد، والذي يهمنا من هذه التحليلات هو أن ماهية الصوت الموسيقي تبقى في كونه سياقاً زمنياً. ولا يفر شيئاً من هذه الحقيقة ما يقوله سوربون عن إمكانية دخول العنصر المكاني في الموسيقى، لأن العمل الموسيقي حتى قبل عرضه - أعني حينما يكون مجرد نوتة موسيقية - يظل قائماً على العلاقات الزمانية بين الأصوات الموسيقية.

هذا عن الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زمني، ولكي يكتمل لفهمنا لخاصية الصوت الموسيقي، ينبغي أن نطّل الشق الثاني من التعريف الذي قدمناه من قبل حينما ذهبنا إلى القول بأن الصوت الموسيقي هو سياق زمني تتألف عناصره في صورة كلية معبرة. فيبقى إذن أن نبين هذه العناصر وكيف تتألف في صورة كلية معبرة، وهو ما سنحاول إظهاره فيما يلي من سطور.

وعناصر الصوت الموسيقي باعتبارها اللغة الأساسية للموسيقى تصنف عادة إلى ثلاثة عناصر رئيسية هي: الإيقاع والميلودي (أو الحنن) والهارموني، ويمكن أن نضرب بإيجاز إلى هذه العناصر على النحو التالي

الإيقاع Rhythm:

الإيقاع هو أكثر عناصر الموسيقى أولية، فالصوت الموسيقي بدأ كصوت إيقاعي، وكما يقول بعض الباحثين: «إن أغلب المؤرخين على اتفاق بأن الموسيقى إن كانت قد بدأت في مكان ما، فقد بدأت بضربات إيقاع ماء»^(١٩). فتأثير الإيقاع علينا مباشر وفوري على نحو نشعر منه بأصله الفيزيائي، ولهذا نجد ما لا عد القابل البدائي كمعصر موسيقي وحيد. في حين أن الإيقاع لا يقوم بوظيفته الكاملة ويحقق ماهيته في الموسيقى كفن جمالي إلا حينما يتجاوز أصله الفيزيائي - به نحو ما أسلفنا - ليدخل في منظومة موسيقية يصاحب فيها العناصر الموسيقية الأخرى، أو ليصاحب الحنن على الأقل. فالإيقاع هو تنظيم لحركة الصوت الموسيقي من حيث حركته ومنتهاه. ولقد مر على الموسيقى دهر طويل حتى أمكن تدوين الإيقاع كوحدة قياسية metrical units للصوت الموسيقي، وهو ما يعرف بالوزن الموسيقي أو الموسيقى الموزونة measured

صارم ساد الموسيقى الغربية التقليدية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومع ذلك، فقد تغيرت قواعد هذا العلم في القرن العشرين، وأصبحت هناك أنظمة هارمونية أخرى لديها إمكاناتها التشكيلية والتعبيرية المختلفة كما في المدرسة الانطباعية impressionism التي تطورت عن ديوي Cloude Debussy ورافل Maurice Ravel والتعبيرية expressionism التي تطورت عن الألمان والنمساويين من أمثال شونبرج Arnold Schonberg وآخرين.

ولكن مهما اختلفت أساليب التشكيل الهارموني فإنها تعد جزءاً أساسياً وضرورياً في كمال التكليف الموسيقي وتعبيره الجمالي، فأنظمة التكليف الهارموني — وإن كانت يفردها — تعني شيئاً إلا نفسها — تؤكد معنى اللحن، وتضفي عليه قوة وخصوبة في التعبير، وعمقا صوتياً يشبه العمق الذي يضفيه البعد الثالث على مشهد مرئي.

هذه العناصر الثلاثة للصوت الموسيقي هي إن ما ينبغي أن يتم تشكيله في مركب واحد مفهم، حتى يكون للموسيقى تأثير جمالي. على أننا ينبغي أن نعي دائماً أن تركيب أو تشكيل الموسيقى يعطى المعنى بما لا يكون نتاجاً لمجموع نغمات المركب الموسيقي. فإدالة المقموعة الموسيقية ليست في مجموع أصواتها أو نغماتها، وإنما في علاقتها الزمانية، فكل نغمة ليست لها أي دلالة جمالية بفردها، وإنما تستمد دلالتها من الوظيفة التي تؤديها داخل الكل، أي من وضعها داخل مجال إدراكي سمعي متصل. وهذا هو السبب في أن أي تأثير يحدث في العلاقات الزمانية الكائنة بين النغمات (كان يحدث تغيير في سرعة العزف، أو في تنفيذ الحركة الموسيقية) يكون كافياً لتغيير دلالة اللحن وتأثيره الجمالي، وهذا هو أيضاً السبب في أن نفس الأصوات الموسيقية أو النغمات — حتى نغمات التيمة اللحنية البسيطة وحدها — يمكن استخدامها في تركيب وسياق زمني آخر لا يظل فحسب من أي تأثير جمالي، وإنما أيضاً يكون أشبه بنوع من التصحيح المنفر.

والواقع أن العامة من جمهور الموسيقى لا يدركونها إلا باعتبارها لحن، ويكونون غير قادرين على سماع عناصر الصوت الموسيقي بذاتها، وبالتالي على تمييز عناصر الصوت الموسيقي الأخرى كاليقاعات المتنوعة والتركيب الصوتية الهارمونية داخل المركب الموسيقي. وينبغي أن نلاحظ هنا أن القدرة على سماع وتمييز العناصر الصوتية بذاتها، لا تعني إدراك هذه العناصر على حدة أو بمعزل عن الآخر. حقاً أن مثل هذا الإدراك السمعي التقني للحن الموسيقي هو إدراك يحدث بالفعل، ولكنه لا يحدث في خبرة جمالية وإنما في خبرة ميتا — جمالية أعني أنه لا يحدث أثناء الخبرة الجمالية نفسها وإنما في خبرة تفترض حدوث الخبرة الجمالية بالفعل من قبل، ولكنها تتخذ طابعاً تحليلياً نقدياً، كما هو الحال — على سبيل المثال — حينما نحاول أن نحدد بدقة سرعة

وعندما يهبط تدريجياً فزلته قد يوحي بالاحساس بالارتياح أو الاستقرار، أما عندما يرتفع أو يهبط فجأة فقد يوحي بحركة شجاعة أو عنيفة والواقع أن هذه الخاصية الأخيرة تتعلق بمسألة التعبير الجمالي في الموسيقى التي سوف نناقشها بشيء من التفصيل في الجزء الثاني من هذا البحث. ويبقى أن نشر هنا في هذه المقالة إلى أن اللحن يتم تأليفه بطرائق متعددة وفقاً لقواعد موسيقية مختلفة، ومع ذلك فإن هناك سوجه عام تعطين أساسيين للبناء اللحني هما: اللحن ذو الصوت المتجانس homophonic، وهو اللحن الذي يتمثل فكرة لحنية رئيسية واحدة مع مصاحبات لها من قبيل التركيب الصوتية، واللحن ذو البناء متعدد الأصوات polyphonic أو متقابل الأصوات contrapuntal، حيث نجد خطين لحنيين هامين — أو أكثر — يسيران معاً في تألف في نفس الوقت. وهذا الطابع الأخير للبناء الموسيقي يقودنا إلى عنصر الهارموني.

الهارموني (أو التوافق الصوتي) Harmony

الهارموني أكثر عناصر الصوت تقليدية، ففسي حين أن الإيقاع واللحن قد انبثقا من الحس الجمالي الأولي لدى الإنسان بطريقة طبيعية أو تلقائية، فإن الهارموني كان نتاجاً لتصورات عقلية خالصة، فهو ابتكار موسيقي لا مصدر له إلا الموسيقي نفسه. وهو ابتكار لم تعرفه أوروبا على الإطلاق حتى القرن التاسع، في حين أن الموسيقى الشرقية — فيما يرى بعض الباحثين — مازالت موسيقى لحنية، أي تقوم على خطوط لحنية مفردة، وإن كان يصاحبها عادة إيقاعات على آلات النقر^(١٨).

والهارموني هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة. ومن هذه القواعد ما يتعلق بالتوافق والتناظر الصوتي consonance، ومنها ما يتعلق بالتركييب الصوتية (أو الاكورات) chords التي تؤكد الإيقاع وتضفي على اللحن عمقا بحيث يبدو مجسماً، ومنها ما يختص بمقام الأساس tonal center وعلية تغيير مقام اللحن modulation حينما يحدث تغيير للمقام الأساسي الذي بدأ منه اللحن واتخاذ مقام جديد، ثم عودة مرة أخرى إلى المقام الأصلي، ومثل هذا التحول والانتقال يمكن أن يحدث تأثيراً مبهضاً كما هو الحال في الحركة الثنائية من السلموفونية الخامسة لبيتهوفن حيث نجد أن اللحن يعد مساراً الافتتاحية يتحول فجأة مفتاحاً موسيقياً وإيقاعات مختلفة. وقصارى القول إن علم الهارموني قد نشأ كضرورة موسيقية لتنظيم الأصوات الموسيقية المتعددة والمتقابلة من حيث خصائص الصوت وحركته ومنتهاه.

ولقد ازدهر العلم فيما يعرف بشوكة العلم الهارموني الحديث في النصف الأول من القرن السابع عشر، وأصبح أشبه بنظام عقلي

الإيقاع والحركة الموسيقية، أو مكونات هذا التركيب الصوتي، أو القواعد الهارمونية التي اتبعها المؤلف... الخ، وما إلى ذلك من ملاحظات تهم المتخصصين في علم الموسيقى أكثر مما تهم المختوفين، أما إنشاء الخبرة الجمالية ذاتها فلن الغنق يدرك - أو ينبغي أن يدرك - عناصر الصوت الموسيقي باعتبارها متعيزة ومتصلة في نفس الوقت، فإدراك العنصر الموسيقي بذاته يعني القدرة على التعرف على الدور الخاص الذي يقوم به داخل الكل. وفي هذه القدرة على إدراك العناصر الصوتية وسماعها في نفس الوقت منفصلة ومتصلة، متعيزة عن بعضها ومترابطة مما في وحدة عضوية، في هذه القدرة تكمن ماعية الإدراك الموسيقي ومعضلته في نفس الوقت. فالواقع أن مثل هذا الإدراك يتطلب قدرات سماعية خاصة وشينا من الآلة بتكنيك الموسيقي ودالات التشكيل الصوتي فيها. وهذا هو السبب في أن العامة من جمهور الموسيقى لا يقبلون على الموسيقى الكلاسيكية وخاصة الموسيقى التي تصاغ في قالب السيفونية، وهي تلك التي تعتمد بشكل أساسي على الهارموني، ويكون التركيب الموسيقي فيها بالغ التقيد بحيث تتطلب التأمل والتصور العقلي والانصات الدقيق لعناصر التركيب السيمفوني وتوافقاته.

ولكن السؤال الهام الذي يبقى هو: هل الموسيقى مجرد تشكيل صوتي في سياق زمني؟ أم أنها أيضا تعبير عن معنى؟ وإذا كانت تعبيراً، فما هو المعنى الذي تعبر عنه؟ هل هو مجرد معنى موسيقي، أم أنه يشير إلى عناصر لاموسيقية أو فوق موسيقية، أي تقع خارج التشكيل الموسيقي؟ ويتساءل آخر: بأي معنى يكون للموسيقى معنى؟ وكيف يسهم هذا المعنى إلى جمال التعبير الموسيقي؟ إن محاولة الإجابة على هذه التساؤلات وأشباهاها، هي ما يمثل الجزء الثاني المهم لموضوع بحثنا، ولا ي بحث ممكن في مجاليات الموسيقى؟

ثانياً: الصوت الموسيقي كتعبير جمالي

ليست هناك إشكاليات حقيقية أو جوهرية فيما يتعلق بتعريف الموسيقى أو العناصر المادية التي تدخل في تشكيلها ومصداقها، فالإشكالية الحقيقية تنشأ عندما نتساءل: هل الموسيقى تنصوي على عناصر أخرى لاموسيقية: كالأفكار والنمات والافتعالات أو العواطف؟ وبوجه عام يمكن القول بأن هناك اتجاهين رئيسيين في هذا الصدد. واحد هذين الاتجاهين يؤكد أن الموسيقى هي في المقام الأول أصوات في حركة لا تعني أي شيء ولا تشير على الإطلاق إلى أي شيء يقوم خارجها. أو - لنقول بعبارة أخرى - إن ما تعنيه الموسيقى يكون معنى موسيقياً خالصاً. والموسيقى بهذا المعنى تكون مجرد تشكيل صوتي زمني خالص. ولذلك فإن هذا الاتجاه في الموسيقى يسمى أحياناً بالدرسة الشكلانية الخالصة school، ويسمى أحياناً أخرى «بالدرسة الشكلانية الخالصة puns/formalist school». بل يمكن اعتباره بمثابة صورة مبكرة

للزعة الشكلانية formalism في الفن على وجه العموم. ولقد تمثل هذا الاتجاه في صورة قوية واضحة لدى هانزليك Edward Hanslick في كتابه «الجميل في الموسيقى»، والذي نشر لأول مرة سنة ١٨٥٤، والذي أخذ عنه اتباع هذا الاتجاه في الموسيقى، فضلاً عن أنصار الزعة الشكلانية في الفن بوجه عام. أما الاتجاه الآخر - الذي يسمى أحياناً بالدرسة الارتبائية heteronomy school - فيؤكد أن الموسيقى ليست مجرد صوت في حركة، وإنما تشتمل أيضاً على - أو تعبر عن - أفكار وانفعالات وحتى فلسفات للحياة. وفي رأيها أن الفيلسوف الألماني شوبنهاور Arthur Schopenhauer هو أبرز ممثل لهذا الاتجاه في أعرق صوره، وأن هانزليك الذي كان معاصراً له قد كتب كتابه عن «الجميل في الموسيقى» وفي نهضة نظرية شوبنهاور. ولذلك فإن موقفنا من قضية التعبير الجمالي في الموسيقى سوف يتلور من خلال مناقشتنا لهذين الاتجاهين اللذين لا يمكن لأي بحث في مجاليات الموسيقى أن يغفلهما.

يرى هانزليك أن الجميل في الموسيقى يكون ذا طبيعة موسيقية، وهو يعني بذلك أن الجميل هنا لا يكون متوقفاً على - ولا محتاجاً إلى - أي موضوع خارجي، وإنما هو يتألف برمته من أصوات رطبها فنياً. فالأصوات الموسيقية إذن لها مجالها الخاص المباطن فيها، والذي يتبدى في أسلوب تشكيلها: في توافقها وتقلبها، في تخطيطها واتقاربها، وفي قوتها المتزايدة والمتلاشية، ولذا ما تسامنا. ما الذي يتم التعبير عنه من خلال لغة أو مادة الموسيقى التشكيلية. كالإيقاع واللحن والهارموني؟ فإن هانزليك يجيبنا على الفور بأن ما تعبر عنه الموسيقى إنما هو أفكار موسيقية musical ideas، «الفكرة الموسيقية». ليست فقط موضوعاً ذا جمال باطني، وإنما هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لتمثل مشاعر وأفكار^(١٩). وهذا يعني أن ماعية الموسيقى هي صوت وحركة^(٢٠).

ولكي يبرهن هانزليك ويضفي قوة إقناعية على نظريته هذه في التعبير الموسيقي باعتباره يكمن في لغة التشكيل الجمالي للموسيقى ذاتها، فإنه يدعونا إلى تأمل فن الأرابيسك arabesque باعتباره فناً من فنون الزخرفة ابتكره العرب، لا نجد فيه أي تعبير عن انفعال محدد: فيها نجد الخطوط الزخرفية تترايط في انحناءات رشقة. وهذه الزخارف قد تشكلت في أشكال صغيرة وكبيرة في صور لا تحصى. ومع ذلك فإنها تكون متناسبة تماماً في كل شذرة منها، من خلال تكرارها وتقلبها في مركب زخري جميل منسجم. ولنتخيل الآن أن هذا التشكيل الجمالي الصامت بلا حراك قد بدت فيه الحركة، بحيث تتغير صورته التشكيلية باستمرار أمام أعيننا: فما هي ذي خطوطه ترتفع لتهدم مرة أخرى، وهامي ذي خطوطه العريضة بالريقة تقمتي إثر بعضها بعضاً، تتسرع وتتصق لتغرب من بعضها - بحيث يحدث تناوب عجيب أمام أعيننا من الهدوء والحركة. إن الصورة التشكيلية الآن تبدو أكثر سوما وإشارة.

فالآرابايسك الآن قد دبت فيه الحياة. والصورة الموسيقية ليست شيئاً بخلاف ذلك.^(٢١)

والحقيقة أن بعضاً من القوة الانعاقية لبراهين هانزليك يكمن في أن توصيفه الشكلاني الجميل في الموسيقى لم يستبعد البسدا العقلاني، وبالتالي لم ينظر إلى الموسيقى على أنها مجرد ظاهرة حسية محضة. ولذلك ينبغي أن نقر - فيما يرى هانزليك - بأن بيتوفون لم يؤلف موسيقاه ليخاطب أعضاءنا السمعية فحسب، وإنما ليخاطب أيضاً خيالنا الذي يتأثر بانطباعات سمعية auditory impressions، وهي شيء مختلف تماماً عن مفهوم القنوات السمعية المعدة لاستقبال ظواهر فيزيقية صوتية، فهانزليك إذن لا يربدان أن يقصر الجميل في الموسيقى على ظواهر فيزيولوجية خالصة تخاطب جهازنا السمعي، كان نقول مثلاً: إن الصوت الموسيقي يطرب أو يشف الأناس، كسي نستبعد أي مبدأ عقلاني أو منطق من الموسيقى. ولكن من الضروري هنا أن نعي جيباً أن اللبا العقلاني أو المنطق في الموسيقى لا يشير عند هانزليك إلى أية معان أو أفكار أو تصورات عقلية. فهناك منطق في الموسيقى، ولكنه منطق موسيقي يتمثل في تلك الترابط بين كل العناصر الموسيقية في نوع من القرابة الطبيعية وهذا الترابط المنطقي لجملة الأصوات أو تناظرها هو أمر يمكن أن نتعرف عليه أية أذن مسددة دون حاجة لصياغة أية تصورات عقلية لتفحصها معياراً للجمال الموسيقي. ومن ثم، فإن المعنى في الموسيقي هو أيضاً معنى موسيقي، فالموسيقى أشبه بلغة نتحدثها ونفهمها دون أن نكون قادرين على ترجمتها في معان وكلمات أو تصورات عقلية.^(٢٢)

وكما أن الموسيقي لا تعبر عن أفكار وتمثيلات أو معان وتصورات عقلية، فإنها أيضاً لا تعبر عن انفعالات أو مشاعر معينة. فهذه كلها أمور مستقلة عن التعبير الجمالي للصوت الموسيقي. حقاً إن هناك مجراً لدينا حينما نصف الصوت الموسيقي بأنه غمض أو رشيقي أو نالبي... الخ، ولكن مثل هذه الأوصاف - فيما يرى هانزليك - تعبر فقط عن الطبيعة الموسيقية لفترة موسيقية معينة، ولا تبر لنا أن نصف الموسيقي بأنها تعبر عن انفعالات الفخر أو الكآبة أو الرقة أو الحب... الخ، ولا ينكر هانزليك أن الموسيقي يمكن أن تعبر مثلاً عن الحب، ولكنه ليس محس الحب، ويمكن أن تعبر عن الصخب ولكنه ليس صخب المغاتلين الغوريين، فمثل هذه المشاعر لا يمكن أن يثيرها فن لا يقوم على التمثيل كفن الموسيقي. فهي مشاعر تنتج عن حالات فيسيولوجية وبياتولوجية تستند إلى تصوراتنا وأحكامنا الذاتية، فما يجعلنا نضفي على الأحاسيس المنبثقة من الموسيقي طابعاً شعورياً محدداً، إنما هو حالتنا الذهنية والشعورية التي تكون عليها.^(٢٣)

فالحقيقة أننا لو تأملنا طبيعة الموسيقي لما استعملنا أن تتمثل فيها مشاعر محددة، فلا يمكن لأحد أن يستدل على مشاعر معينة في مقطوعة من سيمفونية لوستاروت أو هايند أو في حركة من حركات

الآلجيرو ليتيوفون، أو في سكرتزو Scherzo^(٢٤) لمندلسون أو في أحد مؤلفات البياتو لدى شومان أو شوبان... الخ، فمعنا الذي تكون لديه الشجاعة الكافية ليثير إلى شعور محدداً باعتباره موضوعاً لأي من هذه المقطوعات الموسيقية، ربما يشير واحد إلى ذلك قائلاً: إنه شعور الحب، وربما يكون على صواب، وربما يظن آخر أنه «الحزن»، وقد يكون الأمر كذلك، وربما يشعر شخص ثالث أنه «الحساس الديني»، فمن ذا الذي يمكن أن يعارضه؟ فكيف يمكن لنا إذن أن نتحدث عن شعور محدداً يكون متمثلاً حينما لا يكون أي شخص قادراً في الحقيقة على معرفة ما يكون شعوراً؟ ومن المحتمل أن الجميع سوف يتفقون على جمال أي عمل موسيقي الجمال في المؤلفات الموسيقية، في حين أنهم سوف يختلفون فيما يتعلق بموضوعها.^(٢٥)

وإنما كانت الموسيقي لا تعبر عن مشاعر محددة، أي لا تعبر عن موضوع المشاعر، فما هو ذلك الجانب من المشاعر الذي تعبر عنه الموسيقي إذا لم يكن هو موضوع المشاعر؟ وهنا يجب أن هانزليك في هذا التساؤل الذي قد يراود الأناهن ميبنا لنا أن ما تعبر عنه الموسيقي من المشاعر إنما هو «مضامينها الاندنامية» فحسب، فهي يمكن أن تنتج الحركة المصاحبة لحدث سيكولوجي من حيث السرعة والبطء، والقوة والضعف، والكثافة المتزايدة والمتناقص. ولكن هذه الخصائص جميعاً هي مضامينات للشعور، وليست هي الشعور نفسه. ومن المفالطات الشائعة فيما يرى هانزليك، أن نفد ضمني لوقوف شوبنهاور - القول بأن الموسيقي يمكن أن تمثل الشعور نفسه لا موضوع الشعور، كأن تقدم لنا على سبيل المثال شعور الحب لا موضوع الحب. دغير أن الموسيقي في واقع الأمر لا تمثل أيها منها. فهي لا يمكن أن تنتج شعور الحب، وإنما فقط عنصر الحركة، وهذا العنصر يمكن أن يحدث في أي شعور آخر تماماً مثلما يحدث في شعور الحب.^(٢٦)

وقوى القول هنا أن الموسيقي عند هانزليك - سواء كانت موسيقى الآلات أو أي موسيقى أخرى - هي فن لا تمثيلي خالص. ولا شك أن نظرية هانزليك في التعبير عن الجميل في الموسيقي قد حدثت كثيراً من المفاهيم والقضايا المتعلقة بمبحث التعبير والمعنى في الموسيقي الذي يمثل محور اهتمام الدراسات المعاصرة في مجال جماليات الموسيقي، وهذا ما دعا بعض الباحثين - من أمثال فيليب ألبرسون Philip Alpersون في تقديمه لبعض الدراسات المعاصرة في هذا المجال - إلى القول بأننا «لن نكون مبالغين إلى حد كبير إذا قلنا أن مصطلحات هذا المبحث قد أرسيت من خلال عمل إدوارد هانزليك عن «الجميل في الموسيقي»»^(٢٧)، وأن «الكثير من القضايا التي أثارها هانزليك ما زالت تشكل بؤرة المساجلات المعاصرة، رغم أن القليلين هم الذين يكونون مبالغين مثل هانزليك لاستبعاد التعبيرية الموسيقية من مجال المعنى الموسيقي»^(٢٨).

ومن القلة الأوائل الذين تابعوا هانزليك في نزعة الشكلانية، إدوارد جيرني Edward Gurney في كتابه «قدرة النغم» The Power of Sound الذي ظهر سنة ١٨٨٠، وجون هوسيرز في رسالته للدكتوراة عن المعنى والحقيقة في الفنون، يعرض لنظرية جيرني باعتباره ممثلاً للمدرسة الاستقلالية أو الاتجاه الشكلاني الخالص في نظرية المعنى في الموسيقى، رغم أن نظريته لا تخرج عن الأطر والمفاهيم التي رسمها هانزليك.

ومن الحجج التي يلجأ إليها جيرني لتعزيد نزعة الشكلانية. أننا لا نستطيع أن نغزو اللغة الجمالية بالعمل الموسيقي وقيمتها الجمالية إلى تأثيره الشعوري، فلو أنشئ وجدت عشرين مقطوعة موسيقية جميلة وغير قابلة للوصف وأن واحدة منها فقط هي التي تكون جميلة وتوصف بأنها مثيرة للشجن، فإنه من غير المعقول القول بأنني استمتع بهذه الأخيرة أكثر من البقية الأخرى، لأنها مثيرة للشجن. وكما أن الموسيقى لا تعبر عن انفعالات محددة، كذلك لا يجوز القول بأنها تعبر عن حالة شعورية عامة *general mood* (Gemuthes Stimmung) (٢٨). ولهذا ينتهي جيرني إلى أنه مهما تعدد تصنيف مستعصي الموسيقى، فإنه يبدو أن هناك صنفين أساسيين منها: هؤلاء الذين يسمعون موسيقى «خالصة» بدون معانٍ «انفعالية» أو ارتباطات من الحياة، وأولئك الذين يسمعونها بوصفها تعبيراً عن انفعالات أو مضامين أخرى خارج السياق الموسيقي *extra - musical content* وكما كان المستمع أكثر خبرة فإنه يكون ميالاً نحو التوجه الأول (٢٩).

ويعتبر كل من آلان فورت Allen Fort وميلتون بابيت Milton Babbitt من النظريين المعاصرين السائرين على ضرب هانزليك من خلال إسهاماتهم الأكاديمية العديدة في النصف الثاني من القرن العشرين. وترى كلير ديتيلز Claire Detels (٣٠) - وهي أستاذة باحثة متخصصة في الموسيقى - أن هؤلاء يندرجون في عداد النزعة الشكلانية - الاستقلالية في النظرية الجمالية الموسيقية التي هي جزء من النزعة الشكلانية - الاستقلالية في علم الجمال عموماً *ultramusical aesthetics* التي تعتبرها نتاجاً لتقلبات المتحضر "museum culture" التي عززت الفن عن سياق الحياة الاجتماعية والخبرة الإنسانية، باعتبار أن الفن هو حرفة أو نشاط معين عن هذا السياق، وأن الأعمال الفنية يمكن دراستها وفهمها من خلال مفاهيم بنيائية وشكلانية ومضامين تنتمي إلى سياق العمل نفسه.

وإننا خصصنا هذا الكلام على الموسيقى فإن هذا سيعني أن العمل الموسيقي هو عمل مستقل بذاته لا يتطوي إلا على مضامين موسيقية *intra-musical contents*. ومن هنا ترى كلير ديتلز (٣١) أن هذه النزعة الشكلانية في مجال الموسيقى تطوّر على ما يلي: ١ - إن الموسيقى تتألف من أعمال موسيقية منفصلة يمكن - بل وينبغي - عزلها عن السياقات الاجتماعية وتحليلها. ٢ - إن التحليل ينبغي

أن يتعامل مع التنظيم البنائي للطبقات الصوتية *pitches* داخل «العمل الموسيقي» على نحو ما يتحدد من خلال النوتة الموسيقية. ٣ - إن هناك مقاييس القيمة عامة أو هناك على الأقل معايير يمكن من خلالها الحكم على الأعمال الموسيقية ومقارنتها.

ولو استرجعنا النظر الآن من موقف هانزليك باعتباره أول من قدم لنا عرضاً قوياً متماسكاً ومتكاملاً للنزعة الشكلانية في مسألة جماليات التعبير الموسيقي، فإننا لا يسعنا سوى الاعتراف بأن الكثير من الأوصاف التي يميز بها هانزليك طبيعة الجميل في الموسيقى هي أوصاف صميمة تماماً، ولكنها من ذلك تظل ناقصة أو مبتورة. وربما كان هذا هو ما يقصده الفريد اينشتاين حينما ذهب إلى القول بأن «تفكير هانزليك ضيق الحدود، ولكنه صحيح تماماً داخل هذه الحدود» (٣٢). فالحقيقة أن وجه القصور في نظرية هانزليك - ومن نحا نحوه من الشكلانيين - تكمن في أن نظريته في الجميل الموسيقي تظل معصورة في إطار الشكل الموسيقي المنعزل عن سياق الحياة والروح الإنسانية ولا شك أن هذه المسألة تظل بمثابة نقطة الاختلاف الأساسية والحاسمة بين أنصار المدرسة الاستقلالية وأنصار المدرسة الارتباطية، ولذلك فإن هوسيرز عندما يعرض لوقف سوليفان J.W.N. Sullivan باعتباره ممثلاً للمدرسة الارتباطية في مقابل موقف كل من هانزليك وجيرني، فإنه يبين لنا أن كلا الطرفين يتفان على أشياء من قبيل تقدر وتميز التعبير الموسيقي وعدم إمكانية التعبير عما تعنيه بالنسبة لنا في كلمات، ولكن في حين أن سوليفان يرى أن الموسيقى ليست منعزلة عن السياق الروحي للحياة، فإن هانزليك وجيرني ومن ذهب مذهبه يؤكدون أنها «أشكال خالصة منعزلة *isolated pure forms*» (٣٣).

ويحاول جون هوسيرز التقريب بين الاتجاهين حينما يذهب إلى القول بأن خيرات الموسيقى لها صلة قرابة غامضة بخرات الحياة، وإن كانت المشاعر التي تحدث لنا في الحياة مختلفة عن تلك التي تحدث لنا في الموسيقى، وأننا نستخدم نفس الكلمات لوصف الخبرتين - بسبب الافتقار إلى ما هو الأفضل منها - وبالتالي فإن أنصار المدرسة الاستقلالية وضعوا هذه الحقيقة نصب أعينهم لما تطرقوا في مسألة الفصل بين الموسيقى والحياة (٣٤).

والحقيقة أننا لن نجانب الصواب إذا قلنا أن القاسم الأعظم من فلسفات الموسيقى ينتمي إلى الاتجاه الذي يربط بين الموسيقى والحياة والخبرات الشعورية، بل إننا نستطيع أن ننمّس جذور هذا الاتجاه لدى القدماء. حقاً إننا نستطيع أيضاً تلمس جذور النزعة الشكلانية في صورتها الرياضية لدى فيثاغورث، ولكننا لا ينبغي أن ننسأى أن فيثاغورث - فضلاً عن أفلاطون وأرسطو - قد فطروا إلى عمق تأثير الموسيقى على النفس واليول وطابع الخلق، وإن كان من الانصاف أن نقول بأن معالجة اليونان للموسيقى هنا كانت تخطط بين الجميل والأخلاقي، كذلك فإن هيجل يعتبر أحد الفلاسفة

الذين أكدوا بقوة على قدرة الموسيقى على التعبير عن الحياة الشعورية والروح الباطنية. فالموسيقى بخلاف الفنون التشكيلية وخاصة النحت، لا تتمثل موضوعاً خارجياً يوجد وجوداً موضوعياً في المكان، وإنما تتمثل شعورنا نفسه، وبالتالي فهي توجد على نحو لا يفصل عن الحياة الباطنية.

ولا شك أن ارتباط الموسيقى الوثيق بمجال الشعور والانفعالات هو من الموضوع بحيث لا يحتاج إلى برهان، لأنه ارتباط يظهر حتى في الانفعالات الأولية التي تثيرها الموسيقى في المتلقي على نحو مباشر من قبيل: التفجيرات الفسيولوجية المصاحبة لهذه الانفعالات، والمشاعر الباطنية التي يمتد مجالها بدءاً من الانكساعات البسيطة نسبياً إلى مشاعر الارتياح أو الآثارة التي تعد جزءاً من خبرتنا بالموسيقى. وهذا ما دعا بعض الباحثات إلى أن تنسب طابعاً شعورياً إلى الموسيقى بناءً على المشاعر التي تثيرها فينا: فالموسيقى التي تزعجنا وتقلقنا هو موسيقى مزعجة ومقلقة. والتحولات القياسية modulations التي نتمسكنا هي تحولات مهدشة. والألحان التي تفرعننا بالهدوء والسكينة هي ألحان باعثة على الهدوء، وعلاوة على ذلك، فسليل التحولات الهارمونية غير المتوقعة تثيرنا وتكون مثيرة! والبقاء الطويل في منطقة هارمونية بعيدة عن مفتاح القرار يجعلنا في حالة من عدم الارتياح وينتج موسيقى باعثة على التوتر، والعودة إلى مفتاح القرار بعد بقاء طويل في منطقة هارمونية بعيدة يزيد إلى الارتياح من هذا التوتر وينتج موسيقى مريحة^(٣٤). وهذا الأمر يمكن أن نلاحظه بوضوح في أوبرا تريستان وايزوله Tristan and Isolde لغاهنر على سبيل المثال: فالأحاسيس بالارتياح الذي نستشعره عند نهاية هذا العمل هو نتيجة لا تتطار طويل لمعلية تصريف للبناء الصوتي الهارموني resolution بعد ما يزيد على أربع ساعات من التحولات المستمرة للقرار دون عملية تصريف^(٣٥).

وهناك أسباب عديدة - فيما ترى كلب^(٣٦) - تعطلنا على رفض دعوى الشكلانيين الأساسية بأن الموسيقى يجب فهمها ودراستها باعتبارها علاقات شكلية أو نظاماً بنائياً للطبقات أو الأبعاد الصوتية pitches داخل العمل الموسيقي، على نحو ما تتحدث من خلال المدونة الأوكسترالية score. ومن هذه الأسباب أن فهم الموسيقى يعتمد على الإيقاع، على الأقل بقدر ما يعتمد على الأبعاد الصوتية، لأن الإيقاع له ارتباط وثيق بالإنشائية الفيزيائية والانفعالية والتشافية، وحتى إذا لم يكن الإيقاع مستخدماً من الصورة هنا فإن ممارسة تحليل وفهم الموسيقى بناءً على العلاقات الشكلية المدونة في النوتة الموسيقية هو أمر مشكوك فيه، لأن التكوين ليس هو الموسيقى ذاتها وإنما هو مماثل لها وما واستمر لأجل تعليم المفاهيم النظرية الموسيقية. فضلاً عن أن ممارسة التحليل من خلال المدونة الأوكسترالية يتجاهل بنية (بديهية) تاريخية تتمثل في أن المؤلفين الموسيقيين ليسوا هم المسؤولون

وهدمهم عن أعمالهم الموسيقية، فالعازفون عادة ما يكونون إلى حد ما مبدعين مشاركين co-creators للابنية الموسيقية، ناهيك عن الخبرات الموسيقية (لدى السمتين) التي تحدث بنفسى عن العلاقات التوتونية في كل مازورة موسيقية.

ويستفاد من هذا أن العمل الموسيقي لا يمكن فهمه بمنأى عن الخبرات الشعورية بالعمل سواء لدى العازف أو لدى المتلقي. ولعل هذا التحليل العارض يذكرنا بتطليل الفينومينولوجيين العميق - من أمثال رومان إنجاردن R. Ingarden - لبنية الموضوع الجمالي (في العمل الفني بوجه عام) باعتبارها بنية ليست متعالية وجوذية على خبرات المتلقي الذي يقوم بإعادة تأسيس العمل كموضوع جلياً من خلال الفهم والشعور. وفي حالة فنون الأداء - كفن الموسيقى - فإن المؤدي الذي هو العازف في حالة الموسيقى يكون دوره جوهرياً، لأنه يضفي شيئاً من مهارته وفهمه وشعوره في عملية إنائه للعمل تماماً مثلما أن المتلقي يقوم بربط هذه الحالة النفسية أو تلك بهذا الإيقاع أو تلك النغمة، وهي مسألة تتوقف على مدى ثقافته وخبرته الموسيقية، بل وعلى مدى نضج خبرته الشعورية ووجدانه الذي يتيح له فهم العمل والشعور به.

ولهذا كله، فإننا لا يمكن أن نقف في فهمنا للموسيقى داخل حدود النزعة الشكلانية الضيقة لدى هانزليك والقرانه التي تكفي بفهم الموسيقى في إطار الشكل الموسيقي المنفصل عن سياق خبرات الحياة والروح الانسانية، فليس الجميل في الموسيقى - كما ظن هانزليك - مجرد صوت في حركة (أو تشكيل زخري في حالة حركة) لا صلة له بالمشاعر الانسانية، وإنما له صلة فقط بما يصاحب هذه المشاعر. وليس المعنى الموسيقي مجرد معنى مباين في الأصوات الموسيقية وأسلوب تشكيلها، دون أن تكون له أية دلالة خارج السياق الصوتي، فحتى فن الأرابيسك ليس - كما وقع في ظن هانزليك - مجرد فن زخري خالص نستمتع بالإنشاءات خطوطه وتتوحيها التي لا تهمس من خلال أشكال تنحصر باستمرار على إنحاء عديدة إلى ما لا نهاية. فليست متعناً بهذا الفن مجرد متعة بزخارف خالصة لا تنطوي على أي معنى أو أية دلالة، فإن بعضها من القيمة الجمالية لهذا الفن تكمن في دلالة السروحية من خلال عناصر التشكيل الفني التجريدي، أعني تكمن في قدرته على التعبير عن معنى الوجدانية التي تتجلى في أشكال لانهائية ومجردة، والوجدانية واللانهائية والتجريدية أو التزنية الذي ينأى عن أي تشبيه أو تجسيد في صور عيانية. هي صفات جوهريّة للالوهية في الاسلام.

وإذا كان هذا هو الحال بالنسبة لفن الأرابيسك، فما بالنا بالموسيقى التي أصبحت منذ عصر بيتهوفن بوجه خاص أشبه بصيغة اللوح تجد صياغتها في روح أخرى، حتى أن العمل الموسيقي - كما يقول برتليبي^(٣٧) - قد أصبح يأخذ على عاتقه مهمة فوق موسيقية، تسمى أباسونانتو (التعبير عن

العاطفة (**) أو أحياتنا (التعبير عن الثورة) (***) أو فوريوزو (التعبير عن الغضب) (****).

ولا شك أن المرء ليستشعر دوافع ومقاصد نبيلة وراء موقف هانزلييك ومن نحا نحوه من الشككيين ، على نحو لا يملك معه المرء سوى أن يقدر ويرتضي موقفهم من هذه الناحية . وهذه الدوافع النبيلة غتمثل في سعيهم الدؤوب وإصرارهم الملح على تخلص التذوق الموسيقي من تلك المشاعر الذاتية والحالات السيكولوجية الخاصة التي تصادف الناس في دنيا حياتهم اليومية والتي تصرفهم عن تأمل الموسيقى ذاتها والاستمتاع بها لذاتها. وتجعلهم يتخذون من الموسيقى مناسبة لإثارة مشاعرهم وعواطفهم الذاتية. فإن حال هؤلاء سوف يشبه حال ستاندال Standhal الذي يعد أشهر من يمثل هذا الصنف من المتذوقين على نحو ما يصوره لنا برتليجي ، إذ كان يهبط في الموسيقى كل شيء آخر غير الموسيقى ، فعلى الرغم من أنه كان يريد «إثباتها الموسيقي» .. يا حبيبي الوحيد ، فإنه كان يقول في نفس الوقت «إننا لا نستمتع حقيقة في الموسيقى إلا بالأحلام التي توحى لنا بها. ولكن ما الذي يبقى غشظ من الجمال الموسيقي؟ لا شيء. وماذا لو أثار أحلامنا شيء آخر غير الموسيقى ، فما جدوى وقيمة الموسيقى عنده. لا شيء أيضا. ولهذا يرى برتليجي أن ستاندال عندما يقول أيضا «كل موسيقى تدعوني إلى التفكير في الموسيقى شيء تافه بالنسبة لي» إنما هو قول يدل على أن ستاندال نفسه كان مستمعاً تافهاً (٣٩).

وليس هذا حال ستاندال وحده. بل إننا نستطيع أن القول أيضا بأن أكثر مستمعي الموسيقى هم مستمعون تافهون مثل ذلك الأديب العظيم، لهم أذنان ولكن لا يسمعون، فأغلب الناس لا يستمتعون بالموسيقى لذاتها (ولا حتى بما تثيره فيهم من مشاعر) ، وإنما لارتباطها في نفوسهم بمشاعر خاصة ناتجة عن ذكريات وأحلام ومواقف عاطفية معينة. ولذلك نراهم يفضلون مقطوعات موسيقية معينة رغم أنها قد لا يكون فيها شيء من الفن الموسيقي. لهذا كله ، فإننا ننظرهم ونقدر مقاصد موقف هانزلييك ومن نحا نحوه، فالموسيقى إذن ليست تمتعا بمشاعر خاصة ذاتية من قبيل تلك التي نعيشها في حياتنا اليومية. ولذلك أيضا فإننا ننطق تماما مع برتليجي حينما يذهب إلى القول بأن «السرور الذي يطبعنا به دور الأليجور (*****) يختلف كل الاختلاف عن السرور الذي يطبعنا به حدث سعيد. والحزن الناجم عن الأداجيو (*****) لا موضوع له ولا سبب، ولذا فهو لا يشبه إلا من بعيد ذلك الحزن الذي نشعر به إزاء مرور الزمن بسرعة أو تغاية البشر. والألم الذي تصيب علينا الموسيقى لا يختلف إلا قليلا جدا بالألم الأخرى، لدرجة أن الألم الناجم عن الموسيقى يملؤنا بسعادة عجيبة» (٤٠) . وكل هذا صحيح ما في ذلك شك ولكن هذا أيضا يعني ضمناً أن الموسيقى تكون قادرة في نفس الوقت على التعبير عن مشاعر السعادة والحزن والألم، وليس عن مصاحباتها الموسيقية على نحو ما ذهب هانزلييك.

لقد فهم شوبنهاور – الحب الحقيقي للموسيقى – هذه الحقائق بوضوح وعمق. فإذا كانت الموسيقى تعبر عن الشعور فإن السؤال الملح عن الكيفية التي تعبر بها الموسيقى عن الشعور، هو سؤال يمكن أن نقسم إجابته الشافية من خلال قراءة لنا لشوبنهاور . فالموسيقى – كما بين لنا شوبنهاور – تعبر عن الشعور والعاطفة بطريقة عامة كلية : «فهي لا تعبر عن هذه البهجة الجزئية أو تلك، ولا عن هذا الحزن أو ذاك، ولا عن ذلك الألم أو الخوف أو السرور أو المرح أو طمأنينة النفس، وإنما تعبر عن مشاعر البهجة والحزن والخوف أو السرور والمرح وطمأنينة النفس ذاتها، أي تعبر عنها بطريقة مجردة إلى حد ما ، فهي تعبر عن الماهية الباطنية لهذه المشاعر دون أية إضافات ثانوية ، ولذلك فهي تعبر عن هذه المشاعر بدون دوافعها» (٤١) . ولذلك فإن المشاعر التي تثيرها قينا للموسيقى لا تشبه تلك المشاعر التي نمر بها في حياتنا اليومية. وفي ذلك يقول شوبنهاور: «إن من يسلم نفسه للأثر الذي تحدث فيه سيمفونية ما، يبدو أنه يرى كل المشاهد الممكنة للحياة والعالم تحدث في نفسه، ومع ذلك فإنه إذا تأمل الأمر بعد أي تشابه بين الموسيقى والأشياء التي مرت أمام عقله» (٤٢).

ويستفاد من هذا أن التعبير الموسيقي يعني بقدره الموسيقى على إثارة حالات شعورية متنوعة دون أن تعبر عن أي شيء جزئي أو محدد من قبيل تلك المشاعر التي نمر بها أو نلغها باعتبارها مشاعر جزئية ذات دوافع معينة، أي أنها ببساطة تعبر عن صورة الشعور لا عن مضمون الشعور. ولكي نوضح موقف شوبنهاور هنا يمكن أن نسوق المثال التالي: إن الشعور بالحزن – على سبيل المثال – يمكن أن يتخذ أشكالا عديدة ناتجة عن دوافع وأسباب جزئية متباينة. فقد يشعر الإنسان بالحزن نتيجة خسارة مادية معينة أو تجرعه نفسية لئمة أو خطب ألم به كأن يفقد شخصا عزيزا لديه... الخ. والموسيقى عندما تعبر عن شعور الحزن فإنها لا تعبر عن أي من حالات الحزن الجزئية التي أشرنا إليها، وإنما تعبر عن شعور الحزن نفسه بدون الأسباب أو الدوافع التي أدت إليه، فعمل هذه الحالات والأشكال الجزئية من الحزن التي نصادفها في حياتنا اليومية ليست لها أية قيمة جمالية، أي أنها تكون محايدة من الناحية الاستيعابية. أما عندما يكون الحزن صادرا عن عمل من أعمال شوبان أو رومانينوف الموسيقيين على سبيل المثال، فإن الحزن هنا تكون له قيمة ودلالة جمالية، لأنه صادر عن الموسيقي نفسها حينما تكون موضوعا لخبرتنا الجمالية (أي كموضوع جمالي) كما يقول الفيتومينولوجيون. وهذا هو السبب في أننا عندما نستشعر الحزن أو الألم باعتباره شعورا منتبها من الموسيقيين نفسها، فإننا لا نكون في حالة حزن أو تألم بالفعل، وإنما ندعو كما لو كنا نستشعر أو نكتشف جوهر ومعنى الحزن أو الألم. وهذا بدوره هو السبب أيضا في أن الحزن المنبثق عن الموسيقي يصبح

موضوعاً متعنتاً، وليس معنى ذلك أننا نستمتع بالحزن وإنما معناه أننا نستمتع بتعقيد أو بتعقيد الموسيقى لمعنى الحزن، ولا شك أن المؤلف الموسيقي هو المسؤول الأول عن هذا التعقيد من خلال عمله نفسه، ولكن العازف أو المؤدي هنا له دور جوهري أيضاً، لأنه بدوره لا يمكن أن يصبح هذا التمثيل متعنياً، وهذا التعقيد يتوقف على مدى براعته ومهارته الأبداعية وحسه الجمالي بالعمل. كما أن عملية التمثيل هذه لا يمكن أن تتم إلا من خلال ملق له قدرة على قراءة الخاصية الوجدانية في العمل.

وهناك مثال آخر: لنفترض أننا نستمتع إلى السيمفونية الخامسة لبيتهوفن التي عرفت باسم «القدر»، وهو عنوان شاع عن طريق الناشرين والنقاد أعمال بيتهوفن على افتراض أن التوافقات الرئيسية فيها تمثل في ذهن بيتهوفن ضربات القدر وهو يطرق الباب على حين غرة. ولنفترض أنني لا أعرف شيئاً عن هذه المعلومات الشائعة، فلنأخذ الشيء المؤكد هو أن الطابع الموسيقي لتوقيعات بيتهوفن هنا - خاصة في الافتتاحية - يشيع فيها وتحمّل إلينا شعوراً بالرهبة يشبه تلك الرهبة التي نستشعرها إزاء الأمر الجليل، ومع ذلك فإننا لا نكون في حالة رهبة بالفعل من شيء ما أو بسبب شيء محدد، فحين نستشعر الرهبة والجلال دون أن يكون هناك موضوع للرهبة أو للشعور بالجلال، ولا شك أن جانباً كبيراً من متعنتنا الجمالية هنا تكمن في إدراك تمثيل الموسيقى لشعور الرهبة والجلال.

وكذلك هنا يجعلنا نعيد النظر في تصور الموسيقى باعتبارها فناً تمثيلاً، فبالواقع أن تصنيف الفنون إلى فنون تمثيلية representative تمثل موضوعاً مستمداً من الحياة أو العالم كالتصوير والنحت والأدب، وفنوناً لا تمثيلية nonrepresentative لا تمثل موضوعاً معيناً يقع خارج إطار العمل كالمعمار والموسيقى الخالصة، هو تصنيف يصبح موضع شك، بل يبدو تعسفياً وديماطيقياً، والحقيقة أننا نوافق تماماً على وصف الموسيقى المطلقة أو موسيقى الآلات absolute or instrumental music بأنها فن خالص pure music، ولكننا لا نرى ترانفاً بين مفهوم الموسيقى كفن خالص والموسيقى كفن لا تمثيلي. فالفن الخالص يعني ذلك النغم من الفن الذي يكون قادراً على التعبير بوسائطه الخاصة دون حاجة للاستعانة بوسائط مادية من الفنون الأخرى، ودون حاجة لتمثل موضوع محدد أو معين في الواقع الخارجي، ولكن هذا لا يعني أن الفن الخالص يصبح لا تمثيلاً، فالتمثيل في الفن قد يكون لأفكار ومشاعر وليس فقط لموضوع معين، والفن الخالص عندما يتمثل فكرة أو شعوراً ما - والموسيقى هنا تعدنا بأفضل مثال - فإنه يتمثل صورة هذه الفكرة أو للشعور دون إشارة أو محاكاة لموضوع ما، أي يتمثلها بوسائطه التعبيرية الخالصة.

والحقيقة أن الافتقار إلى التمييز الدقيق بين هذين المفهومين هو

السبب الرئيسي في سوء فهم الشكلانيين من أمثال هانز ليك لقضية التعبير الجمالي في الموسيقى، وهو أيضاً السبب في قصور النزعة الشكلانية في مجال نظرية النقد في الفنون الأخرى، على نحو ما نجدنا لدى كيف لـ Olive Bell وروجر فراي Roger Fry، فلفد تأثر هذان بالثورة التعبيرية التجريدية التي حدثت في مجال الفنون - وخاصة فن التصوير - التي أرادت أن تحوّل حشو الموسيقى المطلقة أو الخالصة في طرائقها التعبيرية، فمالوا إلى القول بأن الجميل في الفن هو صورة خالصة معبرة pure significant form لا تحتاج عند تأملها أن نستحضر معنا شيئاً من الحياة. ومن ثم، فقد خلطوا أيضاً بين مفهوم التصوير الجمالي والتمثيل الفني.

إن الموسيقى الخالصة - وهذا يصدق أيضاً على فن التصوير الخالص - هي نوع من التعبير الجمالي التجريدي، ولكن شرطية أن نعي أن التجريد في الموسيقى - أو في أي فن آخر - لا يعني التجرد من الدلالة بالنسبة للواقع والحياة الإنسانية وإنما يعني التعبير عن هذه الدلالة بطريقة مجردة أي دون تمثل لموضوع محدد أو لظاهرة جزئية في الواقع الخارجي، وهذا هو ما أسميناه في دراسة أخرى «بالحياد الاستطقي» (٢٣) كشكل من أشكال التعبير عن الجميل في الفن. فكما أن الشاعر الواقعي الذي تصادفها في دنيا حياتنا اليومية تكون محايدة من الناحية الاستطقية، أي ليست لها علاقة بالاستطقي أو بالجميل في الفن، كذلك فإن الشاعر (الاستطقي) الذي تنبثق من العمل الموسيقي نفسه تكون دورها محايدة من جهة الواقع، مبادئ لا تعبر عن شعور محدد يعاقل المشاعر الجزئية الواقعية، وإنما تعبر تجريبياً عن صورة هذا الشعور، فمفهومنا عن «الحياد الاستطقي» أو حياد الموضوع الجمالي من جهة الواقع، لا ينبغي إذن أن يخلط بذلك المفهوم الشائع عن تجريد الفن من البعد الإنساني Dehumanization of Art الذي يصبح فيه الفن مقطوع الصلة بالواقع والحياة الإنسانية لأن التجريد في مفهومنا لا يعني عزل الفن عن الواقع الإنساني، وإنما يعني صياغة هذا الواقع عن نحو تجريدي، كما لو كنا نقدم مثلاً بلغة الفن دون أن نستمتع أو نحاكى شيئاً منه، فالفن هنا يمكن أن يعبر عن كل شيء وأي شيء دون أن يشير إلى أي شيء أي دون أن يشير إلى شيء بعينه، والموسيقى المطلقة أو الخالصة - أعني موسيقى الآلات - هي الفن الذي يعدنا بأفضل نموذج على هذا الشكل من أشكال التعبير الفني، وذلك حينما تعبر عن صورة الشعور دون موضوعه، أي عن «صورته المجردة» بلغة شوبنهاور، وهذا هو أيضاً مادعا سوزان لانجر S. Langer إلى القول بأن «جوانب حياتنا الباطنية لها سمات شكلية (أو صورية) تماثل تلك السمات الشكلية التي تتميز بها الموسيقى» (٢٤).

وهنا يمكن أن نتوقف قليلاً لنشاهد: إلى أي حد يصدق هذا التوصيف للتعبير الجمالي في الموسيقى الخالصة أو موسيقى الآلات على الأشكال الأخرى من الموسيقى الوصفية التي تندمج

فيها وسائط التعبير الموسيقي مع وسائط من الفنون الأخرى : كالشعر (كما في الأغنية)، والنص الأوبرالي (كما في العرض المسرحي الأوبرالي) والصورة السينمائية (كما في الفيلم)؟ ويتساؤل آخر: هل هناك تغير يطرأ على طبيعة التعبير الجمالي الموسيقي عندما تصبح الموسيقى مندمجة في هذه الأشكال الفنية؟

وهذا أيضا يمكن أن نلتصق لدى شوبنهاور منطقات لجابنتا عن هذا التساؤل. لقد أكد شوبنهاور بقوة على أن موسيقى الآلات قادرة على التعبير عن الشعور وفقا لقوانينها الجمالية الخاصة دون حاجة إلى الاستعانة بأي وسائط أخرى، وهو من هذه الناحية كان أكثر فهما لقدرة التعبير الموسيقي من كانط وهيجل اللذين رأيا أن الموسيقى تعبر عن الشعور ولكن بطريقة غامضة، ولذلك فإنها تحتاج إلى كلمات لكي يصبح التعبير أكثر وضوحا وتعيينا ومعقولية، وهو موقف قد أملاه الاتجاه العقلاني في مذهبيهما الذي أراد فهم الفن أو لغة الشعور بلغة العقل، حتى إن هيجل قد اعتبر ثالث الفكرة أو التمثيل الواضح للفكرة المتقلبة معيارا أسمى للفن. شوبنهاور إذن كان أكثر وعيا بطبيعة الموسيقى كلفة للفن. يمكن أن تعبر بطريقة أكثر وضوحا ومباشرة وصدقا عن الكلمات. فالموسيقى لها المكانة السامية فوق الشعر وغيره من الفنون، ومن ثم لا ينبغي للموسيقي أن يحاكي الكلمات، وإنما يجوز أن يستخدمها فقط كإداة لاستثارة خياله، ولا ينبغي أن يكتب الموسيقي لأجل الكلمات، وإنما العكس هو الصحيح، فالكلمات والنص الأوبرالي هما ما ينبغي أن يكتب لأجل الموسيقى، فالكلمات والنص الأوبرالي هي وسائط دخيلة على الموسيقى، وحتى الموسيقى الأوبرالية الجيدة يمكن أن تفهم بوضوح وتحدث أثرها الكامل بمعنى أن النص الأوبرالي نفسه، والعقيقة أن هانزليك نفسه قد تأثر بأراء شوبنهاور هذا. فقد اعتبر موسيقى الآلات هي الموسيقى الخالصة التي تعدد لنا طبيعة وخصائص الموسيقى في عمومها، وأن تعدد الموضوع الذي تجده في حالة الموسيقى الغنائية أو الأوبرالية لا يرجع إلى طبيعة الموسيقى ذاتها وإنما إلى الكلمات. ومن ثم يرى هانزليك أن الكلمات يمكن أن تتبدل على نفس اللحن الواحد، بدليل وجود حالات كثيرة يتم فيها استخدام نص جديد تماما لنفس العمل الموسيقي⁽¹⁴⁾. وهذا يعني أن هانزليك يوافق شوبنهاور على تبعية النص أو الكلمات للموسيقى.

ومع ذلك، فإن هذا لا يبرر لنا ما ذهب إليه شوبنهاور من القول بأن «الكلمات هي دائما إضافة دخيلة على الموسيقى ليس لها سوى قيمة ثانوية»، وإنما اندمجت مع الموسيقى «يجب أن تتخذ مكانة ثانوية وتكتفي تبعاً لها»⁽¹⁵⁾، ولا يبرر قوله بأن فن الأوبرا يعد دخيلاً على الموسيقى بحيث يمكن تصريفه بدقة بأنه «اختراع لا موسيقي، لمصلحة عقول لا موسيقيين لا يمكن أن تفهم الموسيقى إلا إذا نضرت إليها أولاً من خلال وسيط دخيل عليها»⁽¹⁶⁾. حقاً إن موسيقى الآلات هي الفن الخالص على الأصالة التي تتكشف فيها طبيعة الموسيقى في التعبير بطريقة عامة مجردة وهو ما أصبح

يشكل نموذجاً تحاول الفنون الأخرى الاقتداء به، ولكن اندماج الموسيقى مع وسائط فنية أخرى لا ينتقص شيئاً من طبيعة التعبير الموسيقي ولا ينبغي أن يجعلنا على التقليل من قيمة هذه الوسائط الأخرى في نفس الوقت. ذلك لأن الاندماج بين الموسيقى والوسائط الفنية الأخرى يخلق أشكالاً فنية مركبة لها جمالياتها التعبيرية الخاصة. كالأغنية والأوبرا والفيلم... إلخ. والموسيقى التي تدخل في بنية هذه الأشكال الفنية المركبة يتم تأليفها بروحي من النص الشعري أو الأوبرالي أو الصورة السينمائية. وقد لاحظ شوبنهاور نفسه كما أسلفنا أنه يجوز للموسيقي أن يستخدم الكلمات كإداة لاستثارة خياله، ولكن هذا القول لا يتفق مع ما ذهب إليه شوبنهاور من القول بأن الكلمات هي التي ينبغي أن تكون تابعة للموسيقى وتؤلف من أجلها. فمثل هذا القول يبدو لا معقولاً، وهذه الالامعقولية ستبدو أكثر وضوحاً في حالة الفيلم التي لم يشهدا شوبنهاور أو معاصروه، فمن غير المعقول أن يذهب أحد في يومنا هذا إلى القول بأن المشهد السينمائي ينبغي أن يؤلف لأجل الموسيقى أو يكون تابعاً لها، ومن المهم أن نلاحظ أن الموسيقى الوصفية أو الموسيقي ذات البرنامج programme music التي تستخدم في مثل هذه الأشكال الفنية المركبة لا تعني تحول التعبير الجمالي الموسيقي من المستوى التعبيري العام المجرد إلى مستوى المحاكاة لحالة جزئية خاصة بمسدة عياناً، وإنما تعني أن المؤلف الموسيقي يستلهم روح هذه الحالة الجزئية وطابعها الشعري لأجل التعبير عنها بلغة الموسيقى أي بلفظ العامة المجردة. وإن شئتاً مزيداً من الدقة لقلنا إن المؤلف الموسيقي يستلهم الدلالات والإيهامات الكلية في الحدث الجزئي، لأنه لا يوجد أي عمل فني يخلو من هذه الدلالات الكلية. ولكن في حين أن الفنون جميعاً توحى بالكلي في الجزئي ومن خلالها، فإن التعبير الموسيقي يظل بطبيعته كلياً عاماً مجرداً، لأن الوسيط المادي الموسيقي يتألف بطبيعته على التعيين والتحدد، ومن ثم فإن تطورات وتحفظات شوبنهاور المشددة هنا لا مبرر لها. فالموسيقى لا ينبغي أن تحاكي الكلمات، لأنها يمكن أن تقع في هذا المخطوئ عندما تؤلف لأجل النص، وإنما بطبيعتها لا يمكن أن تقع في هذا المخطوئ عندما تؤلف لأجل النص أو تصف أحداثاً، المهم إلا إذا جاءت الموسيقى مجردة من طبيعتها وقيمتها الجمالية. الموسيقى الوصفية إذن لا تنتقص شيئاً من جمال التعبير الموسيقي ولا من عموميته وطابعه التجريدي. وليس أدل على ذلك من أننا نرى كثيراً من الأعمال الموسيقية التي تؤلف لأسان أو أفلام سينمائية - وخاصة تلك الأعمال الموسيقية التي تكون رفيعة من حيث القيمة الفنية والجمالية - يساند انتاجها من خلال الآلات الموسيقية وحدها instrumental reproduction بشكل مستقل عن الكلمات والأحداث والمشاهد التي من أجلها أبدعت هذه الأعمال الموسيقية، ومع ذلك تظل محققة بمتعتها بالنسبة لنا. فالموسيقى التي تدخل في بناء الأشكال الفنية المركبة لها إذن طرائقها التعبيرية الخاصة بها والتي تسهم في نفس الوقت

إلى جماليات الوسائط الفنية الأخرى عندما تآزر معها. ولولا هذا التداخل والتآزر بين الفنون لما كانت هناك فنون مركبة.

الحقيقة أن الاستمرارات والملاحظات النقدية السالفة لا تقال أو تنتقص من قيمة ملاحظات شوبنهاور وفهمه العميق لطبيعة الموسيقى الخالصة وإمكاناتها في التعبير عن جوهر الشعور. ولا شك أننا يمكن أن نلاحظ أحيانا تقاربا كبيرا بين بعض من آراء شوبنهاور وآراء هانزليخ. وهذا ما دعا يوليوس بورتوي Julius Portnoy إلى القول بأن السمات الأساسية لنظريات شوبنهاور الجمالية تتمثل في هذا الشاذ أكثر مما تمثل لدى جاجنر. فقد اتفق هانزليخ مع شوبنهاور على أن موسيقى الآلات أرفع من الموسيقى التي يضفي عليها النص صيغة عقلية تصورية، كذلك كان يردد آراء لشوبنهاور ذهب فيها إلى أن الموسيقى لا تستطيع بذاتها أن تمثل أو تعبر عن مشاعر محددة وانتهى مع شوبنهاور إلا أن موسيقى الآلات تسير تبعاً لقواعد موسيقية محددة وليست تعبيراً عن مشاعر الموسيقى أو انفعالاتها كما تصور الرومانتيكيون. كذلك يمكن القول بأن هانزليخ يشارك شوبنهاور في رفض القول بأن الموسيقى تكون محاكاة للنظام الكوني، وفي النظر إلى الموسيقى ذات البرنامج باعتبارها شكلاً أدنى من الموسيقى الخالصة التي تكون لها حياة خاصة بها وعالم خاص بها^(٨). ومع ذلك، فإنه يظل هناك اختلاف حاسم لا سبيل إلى رفعه بين نظريتي شوبنهاور وهانزليخ، وهو اختلاف يكمن أساساً في رؤية شوبنهاور لقدرة الموسيقى على التعبير عن جوهر أو صورة الشعور، بل والتعبير عن جوهر الحياة الإنسانية والوجود بوجه عام على نحو ما سنرى بعد قليل. ولهذا نعتقد أن هانزليخ قد كتب مؤلفه الشهير وفي منحه أن يبين اختلافاً وتمايزه عن شوبنهاور. وهذا واضح تماماً حينما رفض صراحة القول بأن الموسيقى تعبر عن الشعور بوجه عام، فالموسيقى عنده لا تعبر فحسب عن موضوع الشعور، وإنما لا تعبر أيضاً عن الشعور في عموميتها على نحو ما رأينا. ولكن هذا هو ما يظهر لنا في نفس الوقت مدى عمق وخصوصية نظرية شوبنهاور التي تنبئ على الطرف الآخر المقابل لوقف الشكلانيين من أمثال هانزليخ، ومع ذلك يجد فيها الشكلانيون أرضية مشتركة يرتكزون عليها.

على أن شوبنهاور لم يعب فحسب بالكشف عن الكيفية التي يعبر بها الموسيقى عن الشعور، بل إنه رأى في ذلك الكشف تعبيراً عن جوهر الحياة والوجود التي يتجلى في الإرادة نفسها - إرادة الحياة will to live - باعتبارها سلسلة لا تنتهي من اندفاعات ورغبات وعواطف وانفعالات تسمى باستمرار في صراع أبدي نحو تحقيق الأشباع. كيف نخصص هذه المقولات العامة على لغة الموسيقى.

لقد أدرك القدماء والمحدثون على الدوام قدرة الموسيقى الفائقة عن التعبير على الانفعال والشعور، حتى باتت تعرف على أنها لغة الشعور. وقد يكون مرد هذا فيما يرى شوبنهاور أن كل انفعال

emotion هو حركة motion، أي صعود وهبوط، وهذا هو أيضاً ما يحدث في الميودي أو اللحن، فاللحن لا يصعد ويهبط في السلم الموسيقي فحسب، بل إنه يتزايد ويتضاءل في الكثافة. وهذا يعني أن اللحن يعبر عن حركة الإرادة أو الرغبة الدائمة الساعية إلى الأشباع، فإذا كانت سعادة الإنسان تتوقف على الحصول السريع من الرغبة إلى الأشباع، في حين أن معاناته تعود حينما يتحول من الأشباع إلى الرغبة، فإن هذا يناظر طبيعة اللحن حينما يتحول أو يتبادع باستمرار عن القرار في آلاف من الطرق معبراً بذلك عن الجهود المتوعدة للإرادة من أجل الأشباع، بينما يعبر ارتداد اللحن إلى القرار عن إشباع الإرادة. ولذلك فإن الألحان السريعة التي لا تحدث فيها تحولات أو تباعدات كبيرة تكون مبهجة، بينما الألحان البطيئة التي تتجه إلى القرار في طرق ملتوية من خلال العديد من المسافات أو الأبعاد الموسيقية intervals تكون جزئية، فهي تشبه الإشباعات المرحلة التي يطول انتظارها والتي تنال بصعوبة. كذلك فإن الحركات الموسيقية تعبر عن الإرادة أيضاً، فالحركات الراقصة السريعة تعبر فقط عن متعة عادية سهلة المآل، أما الحركات السريعة التي تحدث في مقطوعات طويلة وتحولات واسعة، فإنها تعبر عن جهد أكبر من أجل غاية بعيدة، في حين أن الحركات البطيئة تعبر عن ألم ومعاناة الجهد السامي الذي يحترق كل سعادة تافهة. والانتقال من مفتاح موسيقي إلى مفتاح آخر مختلف تماماً هو أمر يشبه الموت، لأنه ينهي حالة التواصل أو الارتباط الذي بدأ من قبل، ومع ذلك يستمر اللحن كما تستمر الإرادة حتى بعد فناء الفرد لتواصل وجودها وتحققها في أفراد آخرين^(٩).

ونظرية شوبنهاور هنا ليست نظرة صوفية، على نحو ما وصفها د. فؤاد زكريا^(١٠). فبصرف النظر عن أن نظريته في الموسيقى تخدم نظريته في الإرادة التي قد نلقلها أو نرفضها في بعض جزئياتها أو تقاصيلها، فإن الدرس المستفاد منها هو الكشف عما هنالك من صلة وثيقة بين بنية الموسيقى وبنية مشاعرنا وعواطفنا ورغباتنا الإنسانية في شتى صورها. في اندفاعاتها وحركاتها وسكناتها، وفي تحولاتها أو تباعداتها وارتدادها، وهذا يعني أن الموسيقى ليست مجرد تعبير فيزيقي، وإنما هي أيضاً تعبير ميتافيزيقي.

وليس هذا هو كل ما هنالك فحسب، بل إنه يمكن القول بأن الموسيقى التي تكون رقيقة القدر من حيث القيمة الجمالية لا القيمة الفنية التشكيلية فحسب هي موسيقى لها صلة وثيقة بالقيمة الأخلاقية في معناها الواسع. فهي ما هو ذا يتجهون ببذل إلى الله قبل كتابة رباعياته الأخيرة لعل يفتح عليه بغائمة أو يستقيته فيما يحتمل بنفسه وعقله. والمعنى أن الموسيقى من خلال الحسوس (وهو الصوت الموسيقي) تنأى بنا عن عالم الحس والمصلحة والأغراض العملية، وترقى بنا إلى ملكة التأمل، بل وتطهر النفس كما لو كانت مستلهمة من طاقة روحية سامية.

ولهذا كان القدماء على حق حينما فطنوا الى تنقية النفوس بالهارموني.

والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها من مجمل ما تقدم هي أن جماليات الموسيقى لا تكمن محضاً في القيم الفنية التشكيلية لبنائها الصوتي، بل إن قدراً كبيراً من هذه القيم يكمن في دلالاتها التعبيرية التي يكون بناؤها التشكيلي قادراً على إسقاطها، وإلاجعاً للموسيقى أشبه بالصنعة الفنية الخالية من الحياة والروح الانسانية.

الهوامش :

- ١ - انظر في تفصيل ذلك : د. أميرة مطر فلسفة الجمال نشأتها وتطورها / دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٤، ص ٥٠ وما بعدها.
- ٢ - Ernst Bloch, *Essays on the Philosophy of Music*, trans. - Peter Palmer, intro by David Drew (Cambridge University Press, 1985), Pp 188f.
- ٣ - ازهر هذا الفن داخل الكتبة الأوروبية، وإن أثيره الى خارجها، وكان من الروافد الأساسية للموسيقى الغربية، ولم تقتصر الموسيقى الدينية على الموسيقى التي تؤدي داخل الهيكل أثناء صلاة القداس بل شملت كذلك الألمان الدينية الشعبية التي لم تكن تسفل في الصلاة أو الطلوس الدينية وتؤدي داخل الكتبة أو خارجها، وهي الألمان المعروفة باسم «الغيت» والتي تطورت فيما بعد الى فن «الأورتوريو» أي المصنوع الدينية التي تروي حكايات الفوسين والشهداء، وتمثل داخل الكتبة، مثلاً كان هناك غطر رائد آخر وهو «الدرجيال» (الأغني الغرامية وقبور القصص) الى فن الأوبرا. (انظر في ذلك : د. حسين فوزي، الموسيقى السيمفونية - القاهرة دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٧، ص ٢٤-٢٥).
- ٤ - See for example: Heal Margret (ed.) *Music and Physiotherapy* (London: Jessica Kingsley, 1993).
- ٥ - جان بورتلي، بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، د. نظمي لوفيا (القاهرة : دار النهضة مصر، سنة ١٩٧٠) ص ٣١٨.
- ٦ - د. فؤاد زكريا، التبعير الموسيقي (القاهرة : مكتبة مصر ، سلسلة الثقافة الميكروكوبية، الطبعة الأولى سنة ١٩٤٦) ص ٢٠ - ٢١.
- ٧ - انظر في ذلك دراستنا علمية الفن ومطابقه دراسة تحليلية (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٤) مواضع عديدة.
- ٨ - Leonard G. Ratner, *Music: The Listener's Art* (McGraw Hill - A Book Company, third edition 1977) , p. 2.
- ٩ - Ibid. Pp. 2-5.
- ١٠ - Quoted in Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, trans. Hubert Dreyfus and Patricia Dreyfus (Evanston Northwestern Univ. Press, 1964), p. 54.
- ١١ - Leonard G. Ratner, op. cit. p. 5.
- ١٢ - Ibid. Pp. 5 - 6.
- ١٣ - انظر في ذلك : د. أميرة مطر، مقدمة في علم الجمال (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦)، ص ١٥١ وما بعدها.
- ١٤ - Aaron Copland, *What to Listen for Music* (N. Y. : New American Library, 1967), p. 31.
- ١٥ - Ibid. p. 34.
- ١٦ - الأستاذ عزيز الشوان، الموسيقى تعبير رمزي ومنطق (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦) ص ٤٤.
- ١٧ - Aaron Copland, op. cit., p. 40.
- ١٨ - Ibid. p. 47.
- ١٩ - Eduard Hanslick "Music, Representation and Meaning" in *from the Beautiful in Music*, in Morris Weitz, *Problems in Aesthetics* (N. Y. : Macmillan Publishing Co Inc., 1970), p. 491.
- ٢٠ - Ibid. loc. cit.
- ٢١ - Ibid. p. 492.

- Ibid. p. 494 - ٢٢
Ibid. p. 506 I. - ٢٣
Ibid. Pp. 511-512. - ٢٤
Ibid. Pp. 508 - 509. - ٢٥
See Philip Alpers's Introduction to the special issue of - ٢٦
The Journal of Aesthetic and Art Criticism on the Philosophy of Music (Vol. 52, No 1., winter 1994) . p. 1.
Ibid. p. 2. - ٢٧
John Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* (The - ٢٨
University of North Carolina Press, 1946), Pp. 82-83.
Ibid. Pp. 83-84. - ٢٩
Claire Detels "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music - ٣٠
Theory, and the Feminist Paradigm of soft Boundaries", in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, op. cit., p. 111 f.
Ibid. p. 118. - ٣١
٣٢ - ألفريد لينش، الموسيقى في العصر الرومانتيكي، ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة حسين فوزي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٢)، ص ٥١١.
John Hospers, op. cit. p. 95 f. - ٣٣
Ibid. p. 97. - ٣٤
Jenefer Robinson, "The Expression and Arousal of - ٣٥
Emotion in Music", in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, op. cit., p. 19.
Ibid. loc. cit. - ٣٦
Claire Detels, op. cit. p. 118. - ٣٧
٣٨ - بورتلي، المصدر السابق، ص ٢٢٦
٣٩ - نفس المصدر، ص ٢٢٩.
٤٠ - نفس المصدر، ص ٢٣.
Arthur Schopenhauer, *The World as will and Idea*, Trans. - ٤١
R. B. Haldan and J. Kemp, 3 vols. (London: Kegan paul, 1983), vol. 1, p. 338.
Ibid. p. 340. - ٤٢
٤٣ - سعيد توفيق، بداخل علم الجمال : بحث عن معنى الاستيقظ (القاهرة : دار النصر للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية سنة ١٩٩٧، ص ١٠٤ - ١٠٨)
Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, 3rd ed. - ٤٤
(Cambridge, Mass: Harvard Univ Press, 1957), p. 228.
Hanslick, op. cit., p. 513. - ٤٥
Schopenhauer, op. cit., vol 111, p. 233. - ٤٦
Schopenhauer, *parerga and Paralipomena* trans. E.F. - ٤٧
Payne, (Oxford: Clarendon Press, 1974), vol. 11., 433.
٤٨ - ألبيرس بورتلي، الفيلسوف والموسيقي ترجمة د. فؤاد زكريا، مراجعة د. حسين فوزي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٦)، ص ٢٥٩ - ٢٥٢
Schopenhauer, *The World as will and Idea*, vol. 336 f. - ٤٩
٥٠ - فؤاد زكريا، التبعير الموسيقي، ص ١٦
● الأستاذ زكريا هو المؤلف الموسيقي الذي يتميز بالعمق والرشاقة والسرعة والعمورية للتعبير عن الدالة
●● Appassionato مصطلح موسيقي إيطالي يشير الى التعبير عن العلاقة من خلال الأداء الموسيقي بتصور جارف ومطابقة جياشة وحرارة في الأداء
●●● Agitato مصطلح موسيقي إيطالي يشير الى الأداء ساهفعل وعنف على نحو يوحي بحورية الحركة
●●●● Furioso مصطلح موسيقي إيطالي يشير الى الأداء العنفي بالحدة والشدّة والعنف
●●●●● Allegro مصطلح يشير أساساً الى الحركة السريعة الحية النشطة التي تليق مع الحركة السريعة جداً Presto والحركة معتدلة السرعة Allegretto
●●●●●● Adagio الى الأدايجو الى الأدايجو Adagio مصطلح يشير الى الحركة شديدة البطء

هيتشكوك وتروفيو في حوار سينمائي من تشريح الجريمة الى تشريح الفيلم السينمائي

بنذر عبد الحميد *

ياخذ الحوار السينمائي الطويل بين فرانسوا تروفيو (١٩٣٢ - ١٩٨٤) والفريد هيتشكوك (١٨٩٩ - ١٩٨٠) أهمية خاصة في أدبيات السينما العالمية لأسباب متعددة منها: أن هذا الحوار جرى بين مخرجين سينمائيين، لكل منهما تجربته الخاصة، وكان من المؤلف أن تجري الحوارات بين مخرجين ونقاد سينمائيين، مثلاً كما يمثل الحوار بين تروفيو وهيتشكوك حواراً بين ثقافتين مختلفتين، في الجذور والفروع، وكان هذا الحوار الذي امتد الى خمسمائة سؤال وجواب هو الأكثر طولاً في الحوارات التي جرت مع رواد السينما العالمية، وهو بمثابة عملية تشريح دقيقة لتجربة فنية خاصة جداً في تاريخ السينما، تمتد من نهايات السينما الصامتة في منتصف العشرينات الى منتصف السبعينات، وتشمل ثلاثة وخمسين فيلماً في نصف قرن من التحولات الكبرى في وجوه الحياة والفن معا.

حينما نشر هذا الحوار الطويل في كتاب مستقل في عام ١٩٦٧ كان مفاجأة للنقاد الأمريكيين والجمهور الأمريكي، من الذين يعتبرون أفلام هيتشكوك خالية من المضمون، وهم الذين اختصروا اسمه الى «هيتش» بينما كان الفرنسيون يطلقون عليه «المسيو هيتشكوك»، وفي وطنه الأم بريطانيا كان الاهتمام بأعماله مبكراً، ومع ذلك منح لقب «سير» في عام وفاته، بينما كان هيتشكوك قد تعامل في أفلامه مع أربعة من الممثلين البريطانيين الذين حملوا لقب «سير»، وهم جون جيلجود، في فيلم العميل السري ١٩٣٦، ومايكل ريد غريغ، والد فانيسا ريد غريغ، في فيلم «اختفاء السيدة» ١٩٣٨، ولورنس أوليفيه في فيلم «ريببكا» ١٩٤٠، ثم سيدريك هارديك في فيلم «الحبل» ١٩٤٨.

كان هيتشكوك قد بدأ العمل في السينما منذ أوائل العشرينات في لندن، وارتبط اسمه بأول فيلم بريطاني ناطق، وهو «ابتزاز» عام ١٩٢٩، بينما بدأت تجربته الفريدة في هوليوود في عام ١٩٤٠ بفيلم «ريببكا»، بعد أن تخلّى عن مشروع فيلم عن غرق السفينة العملاقة «تيتانيك» عام ١٩١٢.

ما قبل الحوار

تمتد جذور هذا الحوار الى طفولة تروفيو، فحين ولد تروفيو في العام ١٩٣٢ كان هيتشكوك قد انتقل من اخراج الأفلام الصامتة الى الأفلام الناطقة، وفيما بعد عاش تروفيو طفولة قاسية، انعكست بشكل واضح على أعماله السينمائية، فقد كان على علاقة مضطربة بوالده، وكان كثيراً ما يهرب من المدرسة



هيتشكوك وتروفيو

لمشاهدة الأفلام الجديدة، ومن بين تلك الأفلام التي أشارت انتباهه منذ البداية كانت أعمال هيتشكوك وجون فورس وأورسون ويلز

في عام ١٩٥٠ كتب تروفيو مقالاً لاذعاً يهاجم فيه واقع السينما الفرنسية وكانت تلك بداية عمله مع أندريه بازان، كنقاد في مجموعة الموجة الفرنسية الجديدة التي أخذت شكلها في نهاية الخمسينات، وضخت أفكارها وتصوراتها في

* كاتب وصحفي من سوريا

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨، نوس

الى ناسك في الجبل ، فيحميها ويتزوجها.

وعلى مدى خمسين عاما ظهرت في أفلام هيتشكوك أسماء نجوم، واكتشف هو أسماء جديدة أضافها الى الأسماء المعروفة، ويمكن أن نذكر من هذه الأسماء، وبشكل متسلسل حسب ظهورها كلا من : بيتر لور، جون جيلجود، لورنس أوليفيه، جوان فونتين ، كارول لومبارد ، كاري غرانت، انغريد بيرغمان، غريغوري بيك، جيمس ستيوارت، مارلين ديتريش ، مونتغمري كليفت ، غريس كيلي ، شيري ماكلين ، دوريس داي ، هنري فوندا، فيرامايلز ، كيم نوفاك ، انتوني بيركنز، شين كونري، جولي اندروز، ميشيل بيكلي، فيليب نواريه ، كارين بلاك باربرا هاريس.

ويمكن أن نلاحظ أنه تعامل مع بعض هذه الأسماء مرة واحدة ، مثل لورنس أوليفيه ، ومارلين ديتريش ، وكيم نوفاك . بينما تكررت أسماء بعض النجوم في أكثر من عمل، مثل جوان فونتين وغريغوري بيك وجيمس ستيوارت وانغريد بيرغمان، وكاري غرانت وغريس كيلي التي قدمت أدوارا مثيرة في ثلاثة أفلام لهيتشكوك، خلال العامين ٥٤ - ١٩٥٥ ، قبل أن تعتزل الفن وتتفرغ لحياة من نوع آخر ، كاميرة، وزوجة لأمير

موناكو رينيه وهذه الأفلام هي : التوقيت ق. القتل - النافذة الخلفية (مع جيمس ستيوارت) - اقبض على اللص (مع كاري غرانت)، وكانن اعتزالها قد شكل صدمة لهيتشكوك الذي كان يخطط لمزيد من الأعمال معها تحديدا . وقد يكون هيتشكوك نموذجا نادرا بين السينمائيين . فهو يؤكد أنه لم يعرف سوى امرأة واحدة طوال حياته، هي أالما التي تزوجها عام ١٩٢٦ واستمرت معه حتى موته.

لغة الخوف

بدأت علاقة هيتشكوك مع الخوف منذ الطفولة، فقد كان طفلا انزعاليا يجلس صامتا في زاوية الخاصة في المنزل ويراقب ما حوله، ولم يكن يشارك الأطفال في ألعابهم في المدرسة، وكان الخوف من عقوبات الضرب في المدرسة الدينية الداخلية يسيطر عليه، كما هو الحال في

مجلة «كراسات السينما التي ما تزال تصدر حتى اليوم.

وفي عام ١٩٥٥ كان هيتشكوك يجري العمليات الفنية لفيلمه الجديد «القبض على اللص» في أحد الاستوديوهات الفرنسية، وقرر تروفو وكلود شابرول أن يجريا معه لقاء صحفيا، واستعارا آلة تسجيل، ووصلا الى الاستديو فطلب منهما هيتشكوك أن ينظرا في مقصف مجاور، وفي طريقهما الى المقصف سقط في مسبح متجمد، وحينما التقيا هيتشكوك، وهما يرتعشان بردا، اقترح عليهما تأجيل الموعد الى المساء، وبعد سنوات كان هيتشكوك يروي هذه الحادثة بأسلوبه الخاص، فيقول إنه التقى تروفو بثياب رجل بوليس وكلود شابرول بثياب قس.

وفيما بعد عبر شابرول عن إعجابه بهيتشكوك في كتاب أصدره في عام ١٩٥٧ بالاشتراك مع أريك رومر، أما تروفو فكان يعيد مشاهدة الأفلام القديمة والجديدة لهيتشكوك ويسجل ملاحظاته الدقيقة التي كانت مصدرا لذلك الحوار النادر الطويل، الذي اشتركت فيه هيلين سكوت كترجمة دقيقة بين هيتشكوك وتروفو . وتمحور الحديث حول ثلاث نقاط أساسية هي الظروف المحيطة بولادة كل فيلم منذ بدايات عمل هيتشكوك في السينما، ثم أعداد السيناريو

وأسلوب بناءه، وأخيرا، مشكلات الاخراج الخاصة بكل فيلم، وعلى مدى أربع سنوات انهمك تروفو في تفريغ أسطرة التسجيل التي قاربت الخمسين شريطا، وأعداد فصول الكتاب وصوره وملحقاته.

هيتشكوك والنجوم

تعامل هيتشكوك مع النجوم من المعتلين بطريقته الخاصة، كما اكتشف مواهب جديدة وصلت الى ذروة النجومية، وأول نجمة سينمائية ظهرت في أفلامه كانت «نيثا نالدي» وهي إيطالية الأصل، ظهرت كنجمة في العشرينات واشتركت مع رودلف فالنتينو في أهم أفلامه، وظهرت بدور البطولة في فيلم «نسر الجبل، الذي صوره هيتشكوك في ألمانيا عام ١٩٢٦ ، وأخذت دور معلمة يطاردها صاحب متجر، وحينما يضيق عليها الخناق تلجأ



**نسرانساوا
تروفو (١٩٢٢ -
١٩٨٤) أستاذ
الاعتبار
لوهبة
هيتشكوك**

الى اكتشاف كل الانفعالات الطفولية القوية في أعماق نفسه.

نجومية هيتشكوك

من الطريف أن هيتشكوك اعتاد أن يظهر في أفلامه كشخصية عابرة، أو ثانوية، وقد ظهر أول مرة في فيلم «المستاجر» عام ١٩٢٦، في مشهدين، في المشهد الأول كان جالسا في مكتب الصحيفة، وفي المشهد الثاني كان يقف مع المتسكعين الفضوليين الذين كانوا يشاهدون عملية القاء القبض على المتهم، وهو يؤكد أن ظهوره في أفلامه «كان نفعيا، فلا بد من ملء الشاشة بالأشخاص، ثم صار ظهوري بعد ذلك تيمنا بالبال الحسن، ومن أجل تحقيق المزيد من الاثارة الهزلية، أما حينما صارت الاثارة مركبة الى حد ما، ولكي أسمح للجمهور أن يشاهد الفيلم بهدوء، صرت أحرص على الظهور في أفلامي في الدقائق الخمس الأولى من كل فيلم».

في فيلم ريببكا يتوقف هيتشكوك أمام مقصورة الهاتف يراقب الممثل جورج ساندرز، وفي آخر أفلامه «مؤامرة عاطية» ظهر هيتشكوك في مشهد، وقد كتب على الباب الزجاجي الى جانب صورته «أمين سجل الموت».

كان هيتشكوك يساهم في تقديم نماذج خاصة من العناية لنفسه، فقد كان يروج صورا خاصة له، لشعرها في الصحافة، منها تلك الصورة الشهيرة له وهو يقف ويبدو وراه «أبو الهول». وتوحى الصورة بأن هناك تشابها بينهما، ونشرت إحدى المجلات الأمريكية المشهورة صورة لهيتشكوك متنكرا في زي امرأة والى جانب تلك الصورة النادرة تعليق يقول: «عالم هيتشكوك المعتقد يضم في عناصر تركيبه، التشويه الجسدي والتنكر الماكر».

وفي صورة أخرى لهيتشكوك يظهر وهو جالس على كرسي الاخراج وعلى كتفه أحد الفوارس التي لعبت أدوار البطولة في فيلمه الشهير «الطيور»، ويقف نورس آخر على

النزل، فقد أرسله أبوه مرة الى مخفر الشرطة ومعه رسالة، وحينما قرأ المفوض تلك الرسالة احتجز هيتشكوك الصغير في غرفة منفردة لأكثر من خمس دقائق.

وحينما كبر التحق بمدرسة للهندسة والبحرية، حيث تمكن من دراسة التقنية والكهرباء وعلم الأصوات والملاحة، وعمل في شركة مينلي للتخريف، بينما كان يتابع دورات تعليمية في جامعة لندن، حيث درس الرسم في كلية الفنون الجميلة.

وبدأت علاقته بالسينما تتضح من خلال تقديمه رسوما توضيحية لإعلانات الشركة التي يعمل فيها، ومن خلال متابعتة لأهم الأفلام الأمريكية والألمانية للصامتا، فقد كان معجبا بأعمال رائد السينما الأمريكية «غريفت» وأعمال شابلسن ودوغلاس فيربانكس ومورنا وفريتز لانغ.

وحينما افتتحت شركة «فايموس بليزر» الأمريكية للانتاج السينمائي فرعاً لها في لندن، وجد هيتشكوك فرصة للعمل فيها في مجالات تقنية قبل أن يجد فرصة للعمل كمساعد مخرج، ثم مخرج، وبدأت نجاحاته تحدد مسار موهبته منذ تلك الفترة، ولكنه، منذ البداية كان حريصا على الالام بكل جوانب مهنته، كما يقول عنه تروفو

**لم يكسب
هيتشكوك يقرأ
في الصحافة
إلا أخبار
الجرائم
في
«السايز».**



هذا الرجل الذي صور الخوف في أفلامه أفضل من أي إنسان آخر، هو نفسه، يفرح ويتوجس الخوف، واعتقد أن نجاحه يعود الى هذا للمص في شخصيته، فعلى امتداد مسيرة عمله، أحس هيتشكوك بالحاجة الى حماية نفسه من المعتلين والمتنجن والتقنيين ما دام أقل صخفا أو أيسط نزوة من أحدهم يمكن أن يطيحوا بالكمال الذي ينشده في أي فيلم، وهكذا فهو يرى أن أفضل وسيلة لحماية نفسه هي أن يكون المخرج السينمائي الذي يحلم كل النجوم بأن يعملوا تحت امرته بطيب خاطر، وأن يصبح المنتج الخاص لأفلامه، وأن يكون على دراية واسعة بالتقنية، أكثر من التقنيين أنفسهم، وبقي عليه أن يحمي نفسه من الجمهور، فبدأ هيتشكوك بإغواء الجمهور، من خلال تخويقه ودفعه

رومن يقولان عن هيتشكوك: «إنه ليس راوياً للحكايات ولا مثبلاً بالجماليات، ولكنه من أعظم البكرين للأشكال في تاريخ السينما، ولا يمكن مقارنته إلا بالذين من المخرجين مما سبواوا من بعدهم».

ومن أهم الكتب التي صدرت عن هيتشكوك وأعماله كتاب «هيتشكوك تأليف جون راسل تايلور» و«الفريد هيتشكوك تأليف جورج بيرسي» و«الحياة السرية للفريد هيتشكوك» تأليف دونالد سيوتن، و«الفريد هيتشكوك» تأليف غي دوشيه، ولكن كتاب «هيتشكوك / تروفيو ظل لأرجح الأكثر اتساعاً وعمقا وقد صدر بالعربية في سلسلة الفن السابع، يصفه، بمحقق بارعة عباد حويشق وجسن عودة.

مصادر خاصة

إدوارد ألان المشاء
الإنسانية التي تتركه موفية
هيتشكوك كانت لا تصدق في
نصوص الروايات الشهيرة التي
يعتمد عليها، فحينك ولع
دائم من هيتشكوك بقراءة الأخبار
للحلية، كما ورد في هذا الجزء من
حواره مع تروفيو.

تروفيو: إنك لا تصور إلا أشياء
استثنائية، ولكن هذه الأشياء
تبدو لك حصة الأسد.

هيتشكوك: نعم، وأنا أعني أن حياتك صارت معلقة
بالقتل والجسس، وإنما يخل في أنك عندما تفتح الجريدة
تبدأ بقراءة الأخبار المنشورة في باب المصائب.

هيتشكوك: حسناً، أصبح خلطاً، فأننا لا أقرأ في
الجرائد إلا أخبار الجرائم، وأنا أصلاً لا أقرأ إلا جريدة
«التايمز» اللندنية، لأنها جافة جداً وشديدة التشعب، وفي
تفاصيلها لمسات ذكية جداً، في العام الماضي نشرت
التايمز حراً حليلاً عن «سكة سبيتة»، فقرأت الخبر
وأدبه بتعلق بشخص أرسل حوضاً من سمك الزينة
للزينة في طرد إلى سجن النساء في لندن، ولكن العنوان كان
«سكة سبيتة»، وهذا ما أتمنى أن أجده عندما أقرأ جريدة.

تروفيو: ولماذا هذا التعلق؟ هل تقرا عجلات أو
روايات؟

الفكرة هذه المبتدئة، أما متطور هيتشكوك في الخلفيات
أفلامه فإنها تجعل جانبية خاصة وهو من المخرجين
القليل الذين توحي صورههم بالحموية والآخرة، وكان
خيبراً في تكتيف لحظات الرحمة بالصوت والصورة
والصوت.

هيتشكوك والقند

في أفلام هيتشكوك تدرج لأوامر من الجرائم يرتكبها
أناس غير جانيين يعانون من تعقيدات سريرية مختلفة في
أعماقهم، وبالطبع فإن تشريح الجريمة لا يعمل تمهيداً
لها، وهذا ما أخطأ الكثير من النقاد في فهمه وتفسيره، كتب
النقاد حينئذ: «يلزم رأياً عن هيتشكوك في مقاله بعنوان
الإنسان وراء إهاب الجسد».

يستطيع رؤيتنا في السلسلة نفسها السابعة ضباباً.

في المنزل نفسه، مع الزوجة ذاتها -
تزوجا عام ١٩٦٦ - فليتناول قرح
الشأن قبل انقراطه، ثم يحسن في
أمدى زواجه الستة الساعات
المتسابة، وبعدها الأربعة في
السادسة والاضيف، بعد جمع
ساعات يقضيها في ابتكار أعمال
القتل وتشويه الشخصيات، يربطه
مخبر في يعود إلى منزله لتناول
عشاءه في مطبخه المنحدر دائماً لم
يساعد زوجته في غسل الأطباق.

ويحصر بعضها إلى القراءة في جدول السيرة الشخصية
والقصص الخاطيفة، ويشاهد برامج التلفزيون، وفي
أحظة ما يمر التاسعة والسفك والعلبة، تأخذ غفوة،
وهل في مواجهة جهاز التلفزيون، وإلى جانبها كلبان
صغيران من فصيلة ستيغهام.

وكتب الكاتب شاول ميلمان في مجلة «فيلم» الفرنسية
موجوما ضارباً على هيتشكوك وأعماله، ووصفه بأنه
مخرج كلبى مكثر متحيز، وأن سحره التي لا ترحم لم
تكن خربة إلا طلاقاً، وأنه يجتاز أناس جيداً.

كما جعلت الكتب التي تناولت حياة هيتشكوك
وأعماله - وفي أكثر من طرة كتب - شيئاً من المواقف
العادية المسببة إلى جانب الاعتراف بالاعتراف السبقية
والهزيمة المتعددة، فكتب كتب كل من كلود شاول، ولانك

كان هيتشكوك خبيراً في تكتيف مشاهد الرمب بالصوت والصورة والضوء.



كارمي غنانت



كيم نوفا



غريس كيكلي

أخيراً فلا أستطيع أن أعلق إلا على قصة الأختين التي
أرى فيلم بريلي، إذ فيلم إثارة وتشويق، وهذا ما أجد
صعوبة في تحقيقه، ويمكن القول إن كل الخبز من
الفلوكة الآن لا يمكن إلا من الحزبين الجدد، وهما
المسيحيين ويتناقضون مع سريلانكيين، وما الرجل. كيف
يمكن أن نضع مقابلة جريدي غولف هارز؟ لا وجود لكل
ذلك كما كانت لا وجود كيم كيكلي لبريلي غريس كيكلي
التعليق الذي أحيى من هذه اللواصم لأفلا تصداق أو
ماؤلفي، وعلى أن انحصار

فلم، حيث كان لا ينجح شعرات حذرة، قبل وفاته في
عام ١٩٨٠، وكب المفاد كرون عين غلام تلمذ التجربة
السيماكية للند، التي تركت آثاراً أصما على الأجيال من
السيماكيين في أمانه، حسب أنموذج لستة الطلبة
القائمين بين كتاب ميتشوكو / توفوف بول، سيات الرجل
وكن البيضاوي لم يمت، لأن أفلامه الفلمية غنية بقاء
وخط فاتي وأنفعل ليس له حد كانت تخضع استمرارية
لقية نادرة، لم تقدم وسيلة للأنتشار، متفرقة على
الفلم بغيره، مناقشة لتأليف الجسد، فحتمية صراخ
الذين، تتكون بما كتبه جان كوكو من مارسيل بورست
لقد مات، ولكن أمثلة طالت حية كالمساهمات في مجلدات
الجنود المبتدئين

المؤلف لسان تروافو لدا على مر كتي وحسنه على
نص طبع من دون ميتشوكو

ميتشوكو، لا أرا رؤايت أبداً ولا أي أسلوب من
الخيال، القراء السبعة الأربعة الخسبات متباعدة وكثر
البرجماتية، ويستحيل عز أن أقرأ أصلاً من الخيال
لأنني أشتت نفسي جريداً، بل من شأن هذا أن يتحول إلى
فيلم أدبي، كما أنني لا أعتقد بالأسلوب في الأدب فيما عدا
كثافات «سومرست موم» التي تعجني بساقتها، فالأدب
الذي يأخذ جاذبيته من الأسلوب لا يعجبني، لأن تعني
يعمل بشكل يصري إلى حد ضيق جداً، والأفكار وصفا
كله التقاسيم فإن ذلك يسبب لي الملل، لأنني أستطيع أن
أصور، بل جلد التقاسيم، إذ أكبر منها بواسطة
الكاميرا

نهاية الطريق الطويلة

بعد أن أجن ميتشوكو فيلم «مؤامرة مثالية» في عام
١٩٧٦ واج كفايته يمت من فكرة فيلمه القادم، ولكن
حالته الصحية لم تكن على ما يرام، بعد أن أجريت له عملية
جراحية في إصبع إصبعات يده، تحت الخط في
صبره، فكان يخفف من صبره وهو يكتفي أن يقرأ بعد
عذ الحمار المصنم للعلامة عن سوات والدي، يصعد
القلب في تحقيق سبعين خلفة في القصة الواحدة
في فلم القصة يمت حتمية من وسيلة أن تتركه يحول
فيلم

في هذه النهاية التي حتمية بيلان ليست غير
موسيقى، وأن كما تصرف، أنت حر في أن تفعل ما تريد



ميشكوف وإيريس وجيمس ستوارت في (الملكة الحبيبة)

أفلام ميشكوف

في صام ١٩٢٠ التقى ميشكوف مع شركة لانسلي الأوركليفا في لندن وأخفى عليه الكثير من برامج الفواصل الإبداعية لعدد كبير من الأفلام الصامتة. وخرج في حرفته فناناً أصبح من أهم الفنانين من عام ١٩٢٧.

حديقة الشدة ١٩٢٥ - نسر الجبل ١٩٣١ - الدليل ١٩٣٦ - أسطول للمتعة ١٩٣٧ - فضيلة سيلة ١٩٣٧ - لحظة ١٩٣٧ - روح الزلازل ١٩٣٨ - ضحايا ١٩٣٨ - السامح بطولي ١٩٣٩ - رجل من جزيرة مان ١٩٣٩ (وهو آخر فيلم صامت لميشكوف) - أمانتار ١٩٣٩ (أول فيلم بقصه لميشكوف) - نداء المستعفي ١٩٤٠ - حوض والشاوش ١٩٤٠ -

جذوبة قلب ١٩٤٠ - لعبة سائح الجبل ١٩٤١ - عطلة وهرية ١٩٤٢ - الزرق السامح طوي ١٩٤٢ - فنان من فرنسا ١٩٤٣ - الرجل الذي يعرف أكثر ١٩٤٣ - اللادجات النسخ والمثاليون ١٩٤٥ - العمل السري ١٩٤٦ - تعذيب ١٩٤٦ - حبة وبرية ١٩٤٧ - اغتصاب السيرة ١٩٤٨ - حبة جامايكا ١٩٤٩ - (آخر الأفلام لميشكوف في بريطانيا) - ديوك ١٩٤٠ - (أول أفلام ميشكوف في الولايات المتحدة) - المراسل الأسير ١٩٤١ - السيد والسيدة سعيدة ١٩٤١ - أرثبات ١٩٤١ - المهرب ١٩٤٢ - رجل الضلع ١٩٤٣ - الجولة على مراكب ١٩٤٣ - رحلة سعيدة ١٩٤٤ - المليون ١٩٤٥ - سيرة السيرة ١٩٤٥ - لعبة بلاك ست ١٩٤٧ - العمل ١٩٤٨ - في سجن الجدي ١٩٤٩ - رعب في جزيرة المستعفي ١٩٥٠ - هزيمان في قطر ١٩٥١ - لنز أعرف ١٩٥٢ - التوقيت في القتل ١٩٥٤ - النافذة الخلفية ١٩٥٤ - أقصى على اللص ١٩٥٥ - دفاع مع هاري ١٩٥٦ - الرجل الخطا ١٩٥٧ - حمار ١٩٥٨ - شمالا من الشمال الغربي ١٩٥٩ - نفوس وعقدة ١٩٦٠ - الطيور ١٩٦٣ - مارني ١٩٦٤ - الستارة المرفقة ١٩٦٦ - تروبار ١٩٦٩ - هرج ١٩٧٢ - مكتبة عائلة ١٩٧٢

The 39 Steps (1936), Avenue Melange (1934), The Birds (1963), Blackmail (1929), Bon Voyage (1944), Champagne (1926), Dial M for Murder (1954), Downhill (1927), Easy Virtue (1927), Estate Calling (1930), Family Plot (1976), The Farmer's wife (1928), Foreign Correspondent (1940), Franny (1972), The Hitchcock Collection (1967), I Confess (1953), Jamaica Inn (1939), Juno and the Paycock (1930), The Lady Vanishes (1938), Liebestot (1944), The Lodger (1926), The Man Who Knew Too Much (1934), The Man Who Knew Too Much (1956), The Manxman (1929), Marnie (1964), Mr. and Mrs. Smith (1941), Murder (1930), North by Northwest (1959), Notorious (1948), Number Seventeen (1932), Paradine Case (1947), The Pleasure Garden (1929), Psycho (1980), Rear Window (1954), Rebecca (1940), Rich and Strange (1932), The Ring (1927), Rope (1948), Saboteur (1936), Saboteur (1942), Secret Agent (1936), Shadow of a Doubt (1943), The Sidi Gains (1931), Spellbound (1945), Stage Fright (1950), Strangers on a Train (1961), Suspicion (1941), To Catch a Thief (1955), Topaz (1980), Torn Curtain (1966), The Trouble with Harry (1955), Under Capricorn (1949), Vertigo (1958), The Wrong Man (1956), and Young and Impotent (1937).

فنان يصطاد الأنافة ... والملمس الحالم

ناصر عراق *

الأوصاف ، حتى أن أحدهم استلقى على ظهره أربعة أعوام كاملة حتى يتمكن من رسم سقف إحدى الكنائس بناء على أوامر البابا.

بريق المرأة

حسب علمنا ، لم يستطع فننان حتى الآن أن ينظف من أسر جسد المرأة وسحرها الأخاذ ، لذا فلا عجب ولا غرابة أن ينجذب سيد سعد الدين إلى هذا العالم المشحون بالدلالات والأسرار والرموز ، يصطاد منه اللآلئ البراقة والجواهر الثمينة ، ويقدمها لنا في سبائك باهرة تمتع العين وتسر خاطر دون أدنى ابتذال ، ففي لوحة «البنت والطوق» - تسمية اللوحات كلها من عندها - تجذبنا هذه الفتاة نحو متابعة هذه اللعبة المنتشرة في الأحياء الشعبية ، قسم الفنان لوحته إلى مساحات هندسية متقاطعة ومتداخلة مثل المستطيل والمثلث والدائرة ، واستلهم الوضع الفرعوني الشائع ، حيث الوجه «بروفيل» والجسد في المواجهة بعد أن قام بتحويله قليلاً ليناسب حركة القفز التي تمارسها البنت ، دون أن يعيب بانضباط النسب التشريعية للجسد الانساني . وقد وفق الفنان عندما منح بطله لوحته فدراً من الرشاقة لتتوأم مع لعبتها البهيجة .

أعمل الفنان التفاصيل الدقيقة في الوجه ، وقنع بالبناء النحتي لفتاته ، حتى إنه لم يسهل إلى إبراز كتوز الجسد المثيرة حتى لا تتوقف عندهما العين وتغرق متعة الفرجة . في هذا العمل احتفل الفنان بالفورم «التجسيم» ، من خلال براعته في توزيع الدرجات الظلية للون البني ، أما المنظور «البعد الثالث» فقد تحرر من تقوذه بشكل كبير واكتفى بظلال الفتاة والطوق على الحائط والأرض ، ليضام من الطعور بقوة الحركة من ناحية وبث الروح في المشهد كله من ناحية أخرى . وتبقى النقطة التي اختارت أن تسكن أعلى يمين اللوحة لتحرس الفتاة وتكمل ضبط التصميم . لا جدال في أن ألوان الزيت التي نفذ بها الفنان لوحته ، قد ساعدته على صنع هذا الملمس الناعم ، وهذه الشبكة من الظلال الرمادية المتداخلة

لم يعان فنان مصري مثملاً عانى سيد سعد الدين - ٥٠ سنة - حيث واجه في شبابه الأول أزمته عنيفتين كادت أن تحطماه . الأولى أزمة صحية رهيبية ، جعلته لا يغادر غرفته إلا قليلاً لمدة عامين ، وقد استلزم هذا الاضطراب الصحي ، أن يعفى من إتمام واجب الخدمة العسكرية . أما الأزمة الثانية ، فكانت نفسية ، وذلك عندما التحق بمعهد ليوناردو دافنشي بالقاهرة لدراسة فن التصوير ، حيث اكتشف أنه انتقل إلى أوروبا داخل هذا المعهد ، من أول طبيعة الدراسة ومناهجها ، حتى اللوحات المرسومة والتي تزين الجدران مروراً بالأساتذة «الطلبان» مما سبب له ارتباكاً نفسياً جعله يشعر بفقدان هويته وقرميته ، لولا تدخل أستاذه الفنان الراحل سيد عبدالرسول (١٩١٧ - ١٩٩٥) . لقد عاونه عبدالرسول في اكتشاف مناطق الجمال في الواقع المصري ، حيث نبهه إلى أبهة المعابد وعظمة التماثيل وألق الرسوم الجدارية التي تركها لنا المصريون القدماء . بالإضافة إلى ما يزرخ به الريف وبسطاء وحياتهم الشعبية من كنوز بصرية مذهمة . لقد تمكن الطالب من استعادة توازنه النفسي المفقود بهذا الاكتشاف الهام . ويجب أن نذكر هنا أن سيد عبدالرسول قد توسط أيضاً لدى مدير معهد دافنشي من أجل أن يتم تعيين سيد سعد الدين كأول معيد مصري في هذا المعهد العتيق عام ١٩٦٧ م .

لم يكتف سيد بتأثير أستاذه فقط ، بل راح يدرس ويتأمل أعمال الذين سبقوه من الفنانين المصريين والأجانب ، حتى فلتته لوحات الرائد الكبير حسن بيكار - يدعى الله أيامه حيث أن عمره ٨٥ عاماً - التي تتسم بالدفقة والأنافة واستلهم الموروث النحتي الفرعوني .

يجب أن نلفت الانتباه إلى أن دراسة سيد سعد الدين في معهد دافنشي أوضحت له مدى إخلاص فناني إيطاليا مسوؤري الشهرة : دافنشي ، مايكل أنجلو في عملهم ، واستشهادهم من أجل أن تخرج أعمالهم كاملة

* كاتب من مصر .



والمقاطعة والتي صنعت إيقاعا بصريا خلايا. يبدو افتتاح سيد سعد الدين بالنساء بغير حدود، حتى وهن أثناء ورطة الانشغال في الأعمال المنزلية الرتيبة، أو عندما يبلغ بهن الانهك حدا يستلزم قدرا من الراحة، ولعل لوحة «امراة تستريح» تؤكد صواب ما نقول. هنا تجد أنفسنا أمام مشهد مسرحي ساكن في مظهره، ثري بالحركة الداخلية. بطلته نعت بالاسترخاء وهي مستندة على طبق أو «طشة» الغسيل، بينما الملابس المفضلة منشورة بكامل مساحتها على الحبال وفي مستويات متباينة. التقط الفنان وضعا تشريحيا صعبا للمرأة، حيث لا نرى أي شيء من تفاصيل وجهها على الإطلاق بل يحتل شعرها المكوم للخلف مساحة الرأس كلها، ومع ذلك فحدث نشعر بمدى الانهك الذي أصابها بسبب هذا الوضع الذي استراح فيه الجسد!

فمن خلال التخللات الثلاث التي تشكل الخطوط الرأسية في اللوحة نتكشف قوة الإيقاع وانضباطه مع القارب والشعر، وقطعة الملابس التي تمثل الخطوط الأفقية، والتي تحافظ على نغمة الاتزان المنشود.

ومن أجل إغناء الشعور بالعبودية والحلم لأن الفنان بالألوان الهادئة، واستند باللمس الحريري، بالإضافة إلى الشفافية المفرطة، والتي بدت في انعكاس القارب على المياه، حيث أوحى إلينا بشفافية الزجاج!

لم يهمل سيد سعد الدين الوانحة المفضلة، وهي درجات من البني المستكين، والأصفر اللين، والأوكر المسالم، كذلك، اختزل الكثير من التفاصيل وقنع بالكتل المعمارية النحتية للبنين والقارب، بحيث توحي هذه اللوحة بإمكانية الدوران حولها، كما يحدث مع العمل النحتي ثلاثي الأبعاد! لقد كتب الفنان الناقد محمود بقشيش بحث في كتابه «البحث عن ملامح قومية» الصادر عن كتاب الهلال فبراير ١٩٨٩:

(إن عالم سيد سعد الدين - بشكل عام - عالم سكوني... خال من المبالغاة الانفعالية... خال من التجهج). ونحن نستطيع أن نضيف.. عالم ينشد الجمال.

سيد سعد الدين فنان صاحب خيال منهجر، وموهبة متقدمة، يمتلك صبر بحار قديم، ومثابرة فنان عاصر النهضة، استلهم الموروث الفني المصري بحس المهندس المعماري، وإخلاص الطالب المجهتد، انتخب من منجزات الفن الحديث ما يتوافق مع موهبته... قدم لنا قصائد فنية عذبة تخاضع للنثر التشكيكي الرديء، والمنشتر في قاعات هذه الأيام... وهذا يكفي.

لم يترك سيد سعد الدين في هذه اللوحة أي شيء للعصاف، فقد وازن بين جسد المرأة وليونته وانسياب الخطوط الخارجية المحددة له ولونه البني، مع إيقاع المساحات الهندسية وشبه الاسطوانية التي اتخذتها الأشكال المختلفة للملءات، والوانها التي تراوحت بين البني ومشتقاته، كذلك قدم إيقاعا أسرا لموسيقى الظل والنور، ذلك الظل الذي فرش «الطشة» أمامه أو طبأت ملابس المرأة والملءات وكما دته، أجدر الفنان في أجواء اللمس الناعم، بضرابات الفرشاة الهامسة، هذا اللمس الذي أكد حيويته، تلك الحفاوة التي يبديها الفنان «للقوم» مما جعل المشهد ثريا بالإيهامات المتعة، خاصة وأنه استثمر وضع الملابس في صنع منظور وهب لوحته بعدا مسرحيا يستوجب هذا المشهد المنقح من أسطح أحد المنازل في أحيائها الشعبية، وصل سيد سعد الدين في هذا العمل إلى درجة عالية من الاقتصاد المتع، ولم يلهث خلف التفاصيل والشواوب، فجاءت لوحته عامرة بالاناقة، والخيال الخصيب.

ومن عالم المرأة العاملة وأسطح العمارات، إلى عالم السحر والرومانسية والذوبان في مياه النهر والرق الموسيقي تصحبنا «فتاة النهر» في رحلة مع الأنغام برغم أنها لا تعرف على ذلك العود السترخي في صدرها. استراحت الفتاة في الوضع الفرعوني المشهور داخل قارب صغير، واتخذ شعرها المنساب للخلف شكل موجة ناعمة، توافقت مع قطعة الملابس الطائرة من فوق كتف الفتاة. في هذه اللوحة، وصل سيد سعد الدين إلى أعلى مستويات الأداء الفني، حيث متانة التصميم ورسومه في اللوحة،

تعد ممارسة التصوير في سلطنة عمان - على بكارتها - تجربة جديرة بالاهتمام وتتواصل المعارض والمشاركات والجوائز ويتواصل النشر لما تقدمه عدسة الكاميرا من صور الحياة العمانية . (نزوى) التي احتلت بالفن العماني، بمختلف طرائق تعبيره، بالريشة أو الضوء، استطاعت كراء عدد من ممارسي هذا الفن . اجابات عن أسئلة الاحتراف والهواية ، البكارة والممارسة، الاحلام والواقع.

العزف بريشة الضوء

القليل مستخدما الأفلام الملونة وبعد سنة أخرى أي في ١٩٩٦ بدأت في مراجعة الكتب القديمة في التصوير الضوئي، والذي بدوره نقلني إلى عالم الأسود والأبيض، وانهلست على كتب التمييز والطباعة والمؤشرات المستخدمة فيه، حتى وجدت نفسي أصور في الاستوديو، أجمع الأشياء وأصور، حيث أخيراً وجدت مسكني ونافذتي ومتنلي في التصوير محتملاً الصور كلعبة فنية لا يميز بينها وبين باقي الفنون التشكيلية سوى التقنية المستخدمة، ألا وهي الرسم بالضوء، وبعدها أصبحت لا أرى الصور إلا بالأبيض والأبيض والرمادي بدرجاته المتعددة، ونظراً لعدم وجود طباعة احترافية للأسود والأبيض في السلطنة أو لقلّة معرفتي بماكنها بدأت أحضض وأطبع بنفسى وأخيراً بدأت أحس بأنني شيء من مصور، أي النقط للصورة وأحضض الفيلم وأطبع الصورة وهذا ما كان ينقصني حيث إنني النقط الصورة بطريقة كي يصفى الفيلم بطريقة معينة لاتتاج صورة مطبوعة حسبما خطط لها فاكتملت إحدى نواثر التصوير الضوئي عندي والحمد لله.

الفن والتصوير

الفن في كلمة شاملة تحمل بين طياتها انسجاماً بين الفنان والمتلقي، وقدرة كليهما لتفسير العمل الفني إلى أداة للاعساس للمتلقي، وقدرة الفنان على إظهار تخيلاته ومفاهيمه المستقاة من المجال أو العادات التي يتعامل معها ويستخدمها لتخدمه في نقل رسالته بأفضل ما يكون مثل الأذن

الفن والصدقة

يتحدث إبراهيم بن سعيد بن إبراهيم البوسعيد في تجربته فيقول. بدأت التصوير الضوئي عن طريق الصدقة وذلك في عام ١٩٩٤ حيث أعطيت في إحدى الرحلات الميدانية للدراسة الجامعية كاميرا والتي اعتبرتها في ذاك الوقت أداة احترافية وذلك لتوثيق العمل وبعد فترة حمضت الفيلم حيث جاءت إحدى الصور لافتة للانتباه وأتت عليها صاحب الكاميرا

وأعجبت أنا أيضاً بالصورة وكذلك كل من رآها، وهي عبارة عن مجموعة من الأسماك في سلة من النوع القديم، ومنذ ذلك الحين اهتممت بالأمر فسارعت بشراء كاميرا مماثلة وبدأت أصور كل ما تقع عيني عليه في الشواطئ من كائنات بحرية وأصداف وأشجار، وكل ما تشكل الطبيعة وغيرها. ثم سارعت بالاتضمام إلى نادي التصوير الذي تعلمت فيه الكثير عن أساسيات التصوير الضوئي، وبفضل الأعضاء النشطين فيه وعندما لم أجد كفايتي في الوجود بالنادي بدأت بالتعلم الذاتي عن طريق الجولات والكتب حتى وجدت أن لي مكتبة شخصية منها. وقمت بشراء معدات التصوير التي تتناسب والمواضيع التي أفضل تصويرها.

وبعد احتكاك سنة كاملة مع المصورين في النادي وجدت أن الكثير منهم متجه لتصوير الوجود (Portrait) وبدأت أصور مثلهم ولكني لم أجد نفسي في هذا المجال، وبعدها اتجهت إلى تصوير الطبيعة بكل أبعادها من مساحات واسعة ولم أبدع إلا



عدسة: محمد العسولي

والألوان أو تدرجاتها المختلفة، الصورة هي الوسط الفيزيائي لجميع معطيات التي ينقل بها الفنان والذي يرتدي هيئة المصور، للجمهور أو المجتمع ما يدور في رأسه وذلك القدرة على استغلال معدات التصوير الضوئي ولتسخيرها لهذا الغرض، فلا استطاع أن يفرق بين الفنون الأخرى والتصوير الضوئي إلا في التقنية والمعدات المستخدمة والمنظور الذي يرى المصور الطبيعة من حوله والتي تعتبر المعلم الأول لجميع الفنانين.

المصور العماني كحرفتي:

الصورة لا تزال في الطريق إلى قلوب الجمهور العماني ولكنها لم تصل بعد، وخصوصاً الصورة التي لا تحمل المواصفات القياسية التي هيمنت على تقديرات الجمهور، ومنها أن تكون الصورة عن القلاع العمانية أو البدواً الصحراء والوديان والتي تعتمد على التصوير بتقنية المباشرة والمتفكة من الكثير من المصورين إن لم تكن من الجميع، الأمر الذي يضع الصورة في مصاف السلع الرخيصة وغير المرغوبة سواء بجودة عالية أم غيرها إلا نادراً، لذلك اختارنا التصوير كقطاع خاص من وجهة نظري

ليس استثماراً مربحاً ويمكن أن يكون كحرفة إضافية يتابع عن طريقها المصور التطورات في المجال الاحترافي ويحدر عقله وفكره على الابتكار، ولكن الحاجة أم الاختراع ونظراً لظهور المنافسة الدعائية والترويجية يجد بعض المصورين عن طريق الصدفة هفئة من مناد أو هناك والتي أتوقع أن توفد نار البحث والتطوير للصورة بعين المصور العماني.

وشارك إبراهيم البوسعيد في جميع معارض نادى التصوير داخل وخارج



عدسة سيف الهنائي

السلطنة منذ نهاية عام ١٩٩٤ والذي كان آخرها العالم بعين عمانية، ومن بين الحوافر التي حصل عليها:

- جائزة تقديرية للجنة الحكام لمسابقة التصوير الضوئي لدول مجلس التعاون بقطر لعام ١٩٩٥م.
- المركز الأول في مجال الطبيعة في مهرجان الفنون التشكيلية والتصوير الضوئي لعام ١٩٩٦.
- المركز الثالث لمسابقة التصوير الضوئي لدول مجلس التعاون الخليجي بالكويت لعام ١٩٩٧م.

مخاطبة الوجدان .. لا الاستشارة البصرية

ويبحث سيف بن ناصر الهنائي ، رئيس نادى التصوير الضوئي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية فيقول

في طفولتي مارست التصوير كوسيلة للإبقاء على الأشخاص وتوثيق الأماكن المحببة والأحداث العائلية السعيدة وبعد التباور الشخصي اكتشفت

والموسيقى والأدوات الموسيقية، العين والرقص والأصوات والموسيقى أيضاً وكذلك العين والتصوير والكاميرا أو الرسم والفرشاة. إذ ينقسم التصوير الضوئي إلى عدة اتجاهات كثيرة من الفنون وهو فن يخاطب العقل عن طريق العين لذلك يتقاطع في الكثير من المزايا في إظهار العمل الفني للملموس كصورة أو لوحة تعلق على الحائط مع الرسم، ويخاطب التصوير الضوئي والرسم مجتمعاً من المشاهدين القادرين على تقييم العمل الفني كل حسب ثقافته وقدراته على الاستنتاج والتحليل سواء في التصوير الضوئي أو الرسم. وعندما نتحدث عن التصوير فهو يشمل الرسم والتصوير الضوئي، حيث يقودنا هذا إلى المعدات المستخدمة في كل منهما، فالفرشاة وورق الرسم والألوان المستخدمة والكاميرا والعدسة والفيلم وورق الطباعة في التصوير الضوئي، حيث إن كليهما يصور الأجسام والخطوط والقياسات والأبعاد داخل اللوحة النهائية. وتزداد المسافة بينهما في تصنيفات المواضيع الدارجة في كل منهما، فالرسم ينقسم إلى مدارس ومذاهب مثل الواقعية والسريرية والتجريبية أو مزيجها في لوحة واحدة أما بالنسبة للتصوير

الضوئي والذي أخذ يتطور بشكل سريع في الخمسين سنة الماضية حيث اعتمد في بداياته على قدرة المصور على إنتاج صورة تقبل الواقع بشكل واضح والذي بدوره أثرى وطور المواد المستخدمة في التصوير الضوئي ، حتى انقثت العملية وبدأت بسرعة منافسة التصوير للرسم حيث بدأت تضيق المسافة التي إزدادت من قبل. ويمكن تصنيف بعض المواضيع في التصوير الضوئي إلى تصوير الوجه والأراضي

الواسعة والمستقطعات من الطبيعة وتصوير الحيوانات والتصوير تحت الماء وتصوير المنتجات. وقد يستخدم المصور بعض المواضيع السابقة مثل التصوير الصحفي والتصوير التجاري، حيث يكون أكثر تخصصية ويشمل معظمها عندما يكون الصور في مصاف الهواة المتقدمين. أما بالنسبة لتقييم التصوير الضوئي كجزء صغير في شعوية الفن فهو فن محدود والذي يحده هو المعدات والتقنية المستخدمة والتي تمكن المصور من خلق الموضوع برمته في مساحة صغيرة لا تزيد على ٨ سم، استتبعات مرعبة في الفيلم المستخدم لتظهر إلى الجمهور بصورتها النهائية. تضم محدودية التصوير الضوئي وجود الضوء ووجوده والعوامل الطبيعية ووجود الطاقة والتي تسير معظم المعدات المستخدمة والموهبة والفكر العظيم والتفكير اللغتي، لذلك يجب على المصور أن يستغل جميع العوامل التي تبرز لوحته الرسالية التي تنقلها إلى المشاهد سواء كانت مباشرة كالصور التوثيقية أو غير مباشرة، وهو استغلال الأشكال والخطوط

والبصرية الداخلية وبذلك انصهرت رسوم البورتريه الشخصية. الا ان هذا لا يعني بأن الرسام تخل عن معالجة هذا النوع من الموضوعات الفنية، فأنتم الاستهلاكي في فن البورتريه الذي كان يركز على الحاجة التوثيقية لا الحاجة الفنية الخالصة هو الذي في الانحسار، ففي الوقت الذي كان الناس يتزاحمون على مراسم الفنانين للحصول على صور شخصية لهم لغرض تعليقها على جدران منازلهم أو إرسالها إلى الأقارب البعيدين أخذت هذه الأعداد بالانحسار من مراسم الفنانين إلى استوديوهات الصوريين الذين شرعوا في تلبية طموحاتهم البسيطة بشكل ارق واسرع وأخص، وبذلك انتقل الرسام إلى مستوى

إبداعي أضر حيث ينتقي شخصياته بنفسه ليتحول البورتريه من موضوع خاص إلى موضوع عام وبدا من أن تستمد قيمة اللوحة من مكانة الشخصية للرسم أصبحت هذه الأهمية مرهونة بموضوع الصورة ومكانة الرسام وأسلوبه الخاص، لم يقف التصوير الفوتوغرافي عند ذلك الحد أي النمط الوظيفي، فالتغيرات الجوهري في مسار الفن التشكيلي والفكري بشكل عام التي أعطت اكتشاف التصوير الفوتوغرافي للمتعلقة في أفكار المجددين من أمثال الفنانين كلود موني ومانيه وسيزان والشاعر مالارميه وغيرهم... والتي قادت إلى مراحل ما بعد الواقعية كان لها الأثر أيضا على التصوير الفوتوغرافي فتخلل التصوير أيضا عن الوظيفة الاستهلاكية وخرج من الموضوعات الخاصة إلى العامة

ومن محاكاة الواقع إلى أفاق أرحب وبدا يسير بخط متوازن ضمن التحولات الأسلوبية التي راقت الفنون التشكيلية حيث أصبحت له مدارس واتجاهات الفنية المتعددة وأصبحت العلاقة بين الفوتوغراف والرسم علاقة عضوية تتحرك بدافع التعايش الإبداعي لا بدافع التنافس الوظيفي.

إن المتتبع لأعمال الصوريين بيل برانست وهنري كارتير برسن وارنست هس وغيرهم من المبدعين الفوتوغرافيين يجد بأن أعمالهم تخاطب صميم الوجدان وتحلق بالنتقي في عالم من الأحاسيس الجياشة لها أثبتت بأن التصوير الفوتوغرافي قد تجاوز الرؤية الفوتوغرافية للأشياء إلى أفاق أرحب من الإبداع وأصبح وسيلة تعبيرية رمزية عن

رحابة أفاق التصوير لجذبني سحره إلى أعماق لا حدود لها ويدخلني الجامعة توقفت هذه العلاقة، حيث اشتركت في معارض التصوير بالجامعة ومنها استمر التواصل.

انني أتعامل مع التصوير كأداة لتوثيق انفعالاتي وأحاسيسي التي أصل إليها من خلال غوصي وبحشي للأشياء.. لاظهار ما هو مخفي... وأأسى من خلال ذلك إلى مخاطبة الوجدان وليس لمجرد الاستشارة البصرية... وقد يبدو سهلا أن يضع المرء على الورقة أو القماش ما يراه أمامه لكن تسجيل الانفعالات المدركة يتوقف على حسية الفنان الذاتية أمحالة

هائتي أؤمن بهذا المفهوم..

إن التصوير الفوتوغرافي هو أحد أشكال التعبير الفنية الخلاقة ويعرف الفن بشكل عام وبأنه عملية وجدانية تنبثق منه الأعمال الفنية التي تبلورها الخبرة والثقافة والأحاسيس وبعد الرؤية، ويدفعها إلى النور من خلال أشكال التعبير المختلفة سواء كان ذلك ومضة ضوء أو كلمة أو لونا على مسطح أو حركة أو سلوكا..

تزامنت بداية التصوير الفوتوغرافي الفنية مع فترة الاكتشافات العلمية والانعطافات الثقافية والفكرية والفنية التي سادت في القرن التاسع عشر، قال عنه أحد الفنانين التشكيليين الفرنسيين عند اطلاعه على صورة التقطت بأسلوب الساجيري، وهو أسلوب أحدث ثورة في مجال التصوير آنذاك بالرغم من بساطته «ما من

الرسم اعتبارا من اليوم، هذه العبارة كانت دقيقة إلى حد بعيد في ذلك الوقت تجاه التصوير الفوتوغرافي لدرجة أن الكثير من الرسامين تخلوا عن مهنة الرسم واتجهوا إلى التصوير الفوتوغرافي إلا أنه من فضائل التصوير أن ذلك الخوف دفع الرسامين إلى البحث عن أساليب جديدة لابتعادا عن منافسة التصوير، وقد أدى ذلك إلى البحث.. بالإضافة إلى العوامل الفكرية السائدة آنذاك بالرسامين إلى التحرر من محاكاة الواقع إلى سموات أرحب من الإبداع أي من عالم المحاكاة إلى عوالم ما بعد الواقعية، فما عاد النقل الحري يتصدر اهتمامات الرسام وعمومه التعبيرية ما باتت آلة التصوير كلفة ينقل أوجه التفاصيل الواقعية البصرية وبذلك انتقل الرسام من وهان الرؤية إلى رهان الرؤية، حيث أصبحت تحرر الخليفة الجامعة



عسبة : محمد مهدي جواد



عسبة : عبد الحميد الحسيني

نجد أن واقع هذه التجربة - وهي وجهة نظر شخصية - لا يزال في المهد. وذلك بالرغم من جهود نادى التصوير الجمعيّة المعانيّة للفنون التشكيلية، ورغم النتائج الطيبة التي يحققها النادي في بعض المسابقات وكان آخرها مسابقة الاتحاد الدولي لفن التصوير الفوتوغرافي (FIAP)، أقول، رغم كل ذلك، أن هذا الفن لا يزال في المهد. وهنا أنا لا أقارن فن التصوير الفوتوغرافي في عُمان بأي دولة من الدول غربيًا أو إجنبيًا، وإنما أتحدث عن التصوير كما أراه كونه اتجاهًا فكريًا، مشاعر صادقة ووجدانًا يشغل مدرّس مختلف، أبداعًا وإبتكارًا، تعميرًا وانفعالا.. مناقشات مستمرة. كل هذه الكلمات تلخص حلم التصوير الفوتوغرافي من وجهة نظري، ولو جئنا إلى واقع التصوير الفوتوغرافي بالسلطنة نجد أن هناك عددا محدودا ممن يمارس هذه الهواية.. (وقصصت الكلمة الأخيرة ذلك أن الاحتراف لا يزال

جوهر الأشياء، فنجد أن ما قاله كلود مونيه عام ١٨٩٠ دُشمة حاجة لتسوقني بحساس مسعور لأسير أغوار ما أختبره، لا يقتصر على الرسام وإنما يشمل المصورين أيضا حيث أنهم مطالبون بسير الأغوار المجهولة والبحث للمضي للمسؤول إلى الحقيقة.. وهذه مهمة صعبة لا تتأتى بالإبداع حيث تتطلب الشغافية والكثير من العناسة، والوعي الشامل، والمقدرة على اختزال التراكبات البصرية لذلك يندر ما يكون الفنان قريبا من تراثه ومجتمعه ومنغمسا في مسرح الحياة، يكون أكثر صدقا ومقدرة على التعبير عن طروحاته.

من ناحية ثانية حتى يستطيع المتلقي فهم مكونات العمل الفني، أي عمل فني، عليه أن يكون قد تربى فنيا على هذا الفهم بحيث يستطيع أن يتعامل وينسجم مع العمل وهذا بالطبع لا يتأتى إلا بالوعي الفني وتوافر البيئة البصرية التي يجب أن ترتفع بمستوى الذائقة من خلال التوجيه الصحيح في المؤسسة التعليمية والثقافية والجهات المعنية بالهن، وكذلك تشجيع إقامة المعارض المتميزة والناضجة فكريا وأبداعيا، وتوافر بيئة نقدية واعية تفرز الفث من السمن ليأخذ كل مجتهد حظه الطبيعي.

بالإضافة إلى ذلك من وجهة نظري أن إحدى أهم الإشكاليات المتعلقة بالتصوير على المستوى العربي بالأخص هي عدم الوعي بإمكانياته كوسيلة فنية للإبداع حيث أن تعدد مجالاته اضافية لا سهولة استخدامه بسبب التطور التكنولوجي قد ساهم بشكل كبير في التشويش على مقدرته الإبداعية، لذا على المهنيين بالفوتوغراف إزالة هذا الليس.

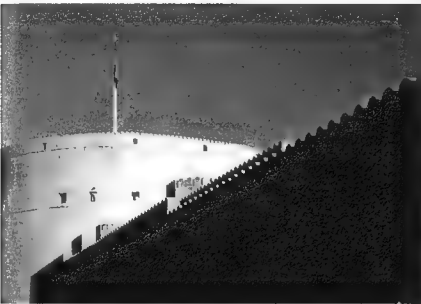
ويرجعوني إلى السلطنة بعد التخرج في الجامعة أقمت معرضا مشتركا مع أحد الأخوة المصورين عام ١٩٨٨م استقطب هذا المعرض الاهتمام بالتصوير في السلطنة الذين ألحوا على أهمية تكوين جماعة للتصوير وهكذا بدأ ظهور أول كيان للمصورين العُمانيين من خلال النادي الجامعي (آنذاك) واستمرت الحركة في النمو إلى أن تشكلت الجمعية المعانيّة للفنون التشكيلية

عام ١٩٩٢م حيث تم تأسيس نادٍ للتصوير وبذلك أخذت حركة التصوير تكبر وتنتشر بشكل واضح وبانضمام النادي إلى الاتحاد الدولي للتصوير الفوتوغرافي (الفياب) عام ١٩٩٢م انطلق النادي إلى أفاق أرحب حيث أمكن للمصورين العُمانيين المشاركة والإطلاع والاحتكاك بالمصورين الآخرين من مختلف دول العالم من خلال المسابقات والصالونات والبيناليات التي تنظم برعاية الاتحاد الدولي، وعلى الرغم من أننا في بداية الطريق إلا أنني أتوقع مستقبلا زاهرا للحركة الفوتوغرافية في السلطنة سيكون لها حضور وديور ريادي أن شاء الله.

التصوير الفوتوغرافي بين الحلم والواقع:

تجربة عبدالمنعم الحسني بيدها فائلا

عندما نتحدث عن تجربة السلطنة في مجال التصوير الفوتوغرافي



عذسة: بدر بن أحمد بن محمد النعماني

حلما كذلك.. وهو المشارك سواء في المسابقات المحلية أو الدولية.. رغم أن هناك من يشقون التصوير ويمارسونه خلسة، بعيدا عن بريق الأنسية.. ويظل التساؤل لماذا؟! ولا أرى حقيقة لأي الفئتين أوجه التساؤل؟!!

هناك نقطة أخرى وهي أن أندية التصوير الفوتوغرافي موجودة - حسب علمي - في مسقط.. مما يعني إهتمام أصحاب المناطق الأخرى عن فعاليات هذا النادي إلا أننا نأملوا مشقة المجيء أو أنهم يعملون في مسقط. ولو تتبعنا مسار فن التصوير الفوتوغرافي بالسلطنة من منتصف الثمانينات إلى هذه الفترة (وحددتها بمنتصف الثمانينات لاعتقادي أنها بداية تأسيس مؤسسات التصوير الفوتوغرافي كالنادي الثقافي وجمعية الفنون التشكيلية).. ومن خلال متابعتي للمعارض التي أقيمت بين الفترتين - وهي قليلة - نجد أن هناك تطورا ملحوظا في المعارضات

لنرجع الى البداية ..

عندما خرجت الصورة الفوتوغرافية الى الوجود.. صرخ أحد الرسامين اليوم مات فن الرسم.. وهذا يعني أن آلة التصوير دخلت منذ البدء منافسا قويا للرسم.. بل إن بعض الرسامين -مثل ليوناردو دافنشي- قد ساهم في اكتشاف آلة التصوير. سهلت هذه الآلة السحرية على رسامي الطبيعة في ذلك الحين الكثير من الوقت والجهد. إذ بضغطة على زر الآلة يعطيك المشهد كما هو في الطبيعة.

فكان تحدينا صارخا لأصحاب المدارس الطبيعية (naturalism). وقد يكون اختراع هذه الآلة سببا من أسباب انتقال الرسامين الى مراحل أخرى ومدارس فنية جديدة فيكونون بعيدين عن منافسة آلة التصوير الفوتوغرافي التي كانت لا تملك سوى نقل اللقطة التي أمامها دون تحريف، وربما يؤكد ذلك قول الفنان هنري ماتيس «أن كشف الكاميرا أعفى الفنانين من القوط في نقل الطبيعة».

ولكن لم يكتف من التصوير -رغم حداثة عهده- أن سائر فن الرسم في كل مدارس حتى السورريالية (Surrealism) وهي -كما يقول- محصول البسيوني في كتابه أسرار الفن التشكيلي -أكثر المدارس الفنية غناية بالفخايل.

نجد اليوم أن فن التصوير الفوتوغرافي بإمكاناته وتقنياته الحديثة يجاري الرسم في التعبير عن الطبيعة الصامتة أو الطبيعة الحية أو التصوير الحر أو التأثيرات الخاصة.

ولو جئنا من جهة أخرى -للمدارس والمذاهب الفنية نجد أن التصوير الفوتوغرافي بعوامل الخط واللون والشكل والمضمون وهي العوامل المشكلة للعمل الفني يشكل عام يستطيع المصور الفوتوغرافي التلاعب بها والسيطرة عليها، ويحدث ما يريد بها من إيقاع واتزان وعق وتناقص وتوافق بصوريته الى المدرسة فيضم بسنذكر بصورتها الى المدرسة

الرومانسية الحالية أو يرجع بها الى الواقعية أو الكلاسيكية.. فضلا عن المدارس الفنية الحديثة كالتأثيرية (الانطباعية) والوحشية والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية والدادائية والسورريالية.

بل إن بعض هذه المدارس الحديثة قد استقادت سواء من الصور الفوتوغرافية في تنفيذ أعمالها كما يحدث في فن الكولاج، أو من تقنية

وأمكنات المصورين والتقنيات المستخدمة حيث غلب على البدايات الانهيار بالطبيعة والتقليد والمحاكاة.. وهذا ليس خطأ ولكن الخطأ أن تكون مأسورين في هذا النطاق دون محاولة الإبداع فيه.. فـ(فان جوخ) على سبيل المثال غلبت على رسوماته الطبيعة ولكن تأمل ذلك التجديد والإبداع الذي أضفاه على ملامح هذه الطبيعة. المقصود هنا هو الإبداع والخلق من الفنان سواء كان رساما أو مصورا فوتوغرافيا. وجدنا ذلك في بعض الصور من المعرض الأخيرة وهي مرحلة

تبشر بالخير رغم السطحية وعدم الاتقان في بعض الأحيان سواء من ناحية التقنية أو عمق الفكرة.

هناك حلم جميل آخر يبشر بمواهب واسعة في هذا المجال وهم طلبة وطالبات جماعة التصوير بجامعة السلطان قابوس..

فمن خلال تجربتي الإشرافية على هذه الجماعة في العام الماضي (١٩٩٧/٩٦) وجدت استعدادا نفسيا كبيرا لممارسة فن التصوير الفوتوغرافي، وهذا أهم وأول مطلب

في سلم تكوين الفنان.. بالإضافة الى أن تجاربهم كانت جيدة -الى حد ما- سواء في مجال التصوير بالأبيض والأسود أو اللون أو حتى التجميع والطبع وذلك بشهادة عدد من المتخصصين في هذا المجال. ما أريد قوله أن الجامعة بإمكانها أن تكون مملا لتكوين عدد من المصورين الفوتوغرافيين على مستوى السلطة ليشاركوا إخوانهم في الجمعية العمومية للفنون التشكيلية. ولكن السؤال المطروح هنا هو إمكانية المواصلة بعد التخرج في الجامعة. وأتركه للطلبة والطالبات يجيبون عليه.

الفن التشكيلي بين التصوير

الفوتوغرافي والرسم:

المصور سيف الهنائي يسجل تجربته منذ البدايات الأولى، يقول:

بداية أوضع نقطة لاجداه هامة عند المقارنة.. حيث إن البيض -وكت منهم- يقارن خطا بين التصوير الفوتوغرافي والفن التشكيلي.. في حين أن المقارنة الحقيقية هي بين التصوير الفوتوغرافي والرسم.. ذلك أن هذين الآخرين -من وجهة نظري- يندرجان تحت لواء الفن التشكيلي

وهذه هي نقطة البداية والخلاف بين بعض الباحثين والممارسين، فهل تعتبر التصوير الفوتوغرافي جزءا من الفنون التشكيلية كالرسم والنحت بعدا عن المخطلة وأساليب المتعددة؟



عدسة عاتكة بنت أحمد بن خميس الرياضي



عدسة خميس بن أحمد بن علي الرياضي

الصور المطلوبة ، واستئجار أجهزة ساعدتني في ذلك خاصة بالتصوير الرياضي.

اعتقد أن العلاقة بين الفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي أن الفنان التشكيلي يمارس عمله من خلال الريشة والألوان ليخرج لوحة جميلة ومعبرة.. ولكن للمصور الفوتوغرافي فريشته هي الأضواء والوانه هي الكاميرا والعدسة التي يستخدمها معا لتخرج لنا أيضا صورة جميلة ومعبرة.

في مجال التصوير الفوتوغرافي يوجد الكثير من المجالات التي يمكن أن يخترف فيها المصور دون غيرها ، نقل للكاميرا واحدة ولكن الشيء الذي تصوره هو الذي يخطف فهناك من يحب مجال الاعلانات فقط وهناك المجال العلمي والطبي والرياضي والتصوير المصامت والتصوير الصناعي والجوي وحتى التصوير الصحفي ، فهؤلاء كلهم مصورون ولكن كسل في مجال



عدسة : إبراهيم بن سعيد إبراهيم البوسعيد

تخصصه.

الاحتراف في التصوير

أن تكون مصورا متحررا لا يعني أن تعرف كيف تمسك الكاميرا وتأخذ لقطة جميلة فقط. الصور المحترف هو الذي يعرف أو يحاول أن يعرف كل شيء عن الكاميرا والفيديو والأضواء وكل ما هو مطلوب، وهو يصور ثم بعد ذلك يعرف كيف يظهر ويحسّن الفيلم بنفسه وبالطريقة التي يريدها وباستخدام الكاميرات الصحيحة ثم يطبع هذه الصور، ويستطيع أثناء الطباعة تعديل أية أخطاء أو أخطاء خارج التحكم أثناء التصوير الذي يعرف القيام بجميع هذه المراحل المختلفة من تصوير وتحميض وطباعة هو الصور المحترف والذي يبدع في الصور ويتلاعب بها خاصة أثناء الطباعة لتخرج الصورة حقيقة معبرة عما يريدها هو المصور المحترف.

عملي في الجامعة كمصور فوتوغرافي يكمل هوايتي ويكونان خطا واحدا فهما وجهان لعملة واحدة. أن أعمل كمصور فوتوغرافي وأن أهيئ هذا العمل يعني أن أستخدم من عملي من أجل هوايتي وأيضا الاستفادة أثناء ممارسة هذه الهواية من أجل العمل فكل منهما يكمل الآخر ويومي كلّه يصبح تصويرا في تصوير لأن العمل نفسه هو الهواية!! والمصور المحترف لا بد له من أن يشارك في المعارض الدولية الخاصة للتصوير الفوتوغرافي وأن يكون له حضور في الندوات والمحاضرات وأن يكون مطلعا على الكتب وأيضا على كل ما يستحدث في هذا المجال سواء في المجلات أو الجورنالات التي تصدر بصفة شهرية أو سنوية وأن يمارس التصوير بصفة دائمة. ويطلع على كل ما هو جديد وحديث سواء على الكاميرات الجديدة أو الأفلام والأحماض وكل ما له علاقة بهذا المجال.

التصوير الفوتوغرافي. فلو تأملنا لوحة دفنة تنزل السلالم لأحد رواد السورالية وهو الفنان مارسيل نيشامب نجدنا اعتدنا أسلوبا مستعارا من تقنية التصوير الفوتوغرافي والمعروف باللفات المتعددة. لكن السؤال الذي يتبادر للأذهان هنا هو هل سيطفي فن التصوير الفوتوغرافي على فن الرسم في المستقبل؟

لا اعتقد ذلك .. لأنني أرى أن للمسألة تدرج طبيعي في الفن عموما. لنأخذ الكتابة مثلا توضيحيا. فهل انتهى عصر الكتابة بالقمع بعد اختراع الكتابة بالآلة للكتابة أو بالحاسب الآلي (computer) .. أو هل نتخيلون يوما أننا سنستقي من قراءة الكتاب ونطفي عليه القراءة الإلكترونية؟ أنا لا أتصور ذلك. وإنما سيكون المصور الفوتوغرافي وسيكون بجواره الرسام .. لمهم في النهاية الإبداع الفني.

كل يوم أتعلم شيئا جديدا

يسجل لنا محمد المعوي تجربته منذ البداية ، قائلا

بعد الدراسة الثانوية حصلت على بحة من قبل جامعة السلطان قابوس ودرست كلني عام في مجالات التصوير الفوتوغرافي والفيديو في بريطانيا لمدة سنتين.

وعندما عدت للعمل في الجامعة في مركز تقنيات التعليم، بدأت أمارس عملي كمصور فوتوغرافي ومع الأيام ومع ممارسة العمل أحببت هذه المهنة وهذا الفن ، واستفدت كثيرا من عملي مع خبراء في نفس المجال ، وأصبحت كل يوم أتعلم شيئا جديدا وأتمرس أكثر.

وفي عام ١٩٩٢م حصلت على فرصة للذهاب للتصوير في أولياد برشلونة حيث اكتسبت الكثير من الخبرة وتعرفت على كثير من المحترفين في مجال التصوير الرياضي، الذين تخصصوا علميا في مجال التصوير الفوتوغرافي ومن هنا جاءت رغبتني أن أكمل دراستي في مجال التصوير الضوئي. وحصلت على بحة لدراسة الدكتوراه العالي في التصوير الضوئي في بريطانيا عدت بعدها كمختص في التصوير الفوتوغرافي.

بالنسبة لعملي.. هناك كثير من الأحلام ولكن أهم حلم لدي كمصور أن نتاح في الفرصة لكي أعمل مع مصورين محترفين في بريطانيا.. لكن - الذين يعرف عنهم الاحتراف في هذا المجال بصورة كبيرة جدا حيث إنني ومن الصعوبات التي واجهتني عندما كنت في برشلونة لم تكن لدي خلفية كبيرة في التصوير الرياضي حيث إنني كنت أحيانا أحمل أجهزة لا تساعدني في الحصول على الصور المطلوبة. ولكن مع وجودي هناك ومشاهدتي للمصورين المحترفين وسؤال أيهم عن الأجهزة المستخدمة أعانوني في الحصول على الكثير من الأفكار التي ساعدتني في الحصول على

حوار مع بول ريكور



الشعر والإمكان

ترجمة : سامح فكري*

ريكور . نعم، نعم. إن كل أشكال اللغة تعتمد بشكل أساسي على هذه الخاصية المميزة للغة الطبيعية. واتحدت هنا عن اللغات الطبيعية في مقابل اللغات الاصطناعية التي يتم بناؤها للاستخدام الخاص في مجالات الحاسوب والسيرنطيقا. أي تلك اللغات التي قد توصلت في الثقافة ويتم استخدامها والتحدث بها وسط التجمعات البشرية ملمع أساسي من ملامح تلك اللغة هو تعدد الدلالة polysemy أي أن الكلمة الواحدة يقابلها أكثر من معنى، أي أنه العلاقة بين الكلمة والمعنى ليست علاقة أحادية، وهو ما يعد مصدرا لسوء الفهم، ولكنه في الوقت ذاته يشكل مصدرا لأشياء اللغة، ذلك أنه يتسنى للمرء في هذه الحالة أن يتلاعب بمدى كامل من المعاني المرتبط بكلمة واحدة

ويمكن القول أن اللغة العلمية تسعى إلى اختزال هذه التعددية في الدلالة بقدر الإمكان، أي تحويل هذه التعددية الصوتية إلى أحادية صوتية، بمعنى أن يقابل الكلمة الواحدة دلالة واحدة، وعلى النقيض من ذلك فإن مهمة الشعر هي شحذ الكلمات لإنتاج أكبر قدر من الدلالات، ومن ثم فالشاعر لا يسعى إلى تجاهل هذه التعددية الصوتية أو استبعادها، إنما يسعى بالأحرى إلى الاحتفاء بها وإبراز دلالتها وشحذ طاقاتها وذلك بغية أن يستعيد للغة كل قدرتها وطاقاتها على الدلالة

* هل يصعب ذلك على الشعر صفة القدر والمقاومة؟

ريكور . بالتأكيد. وذلك على اعتبار أن قصر اللغة على هذا الاستعمال النفعي والوظيفي يستدعي مقاومة شديدة، وهي التي يضلح بها الشعر بهذا المعنى.. وأحسب أن نيتشة هو الذي أشار إلى

* كثيرا ما شغلني هذا السؤال الخاص بالتأثير المتبادل بين الشعر والفلسفة، ولذا فسؤالي/ أسئلتني هي : ما التأثير الذي يمكن أن يحدثه كل منهما في الآخر؟ ما الذي يمكن أن يفيد كل منهما من الآخر؟ وإلى أي مدى يذهب كل منهما في اتجاه نقيض للآخر؟

- ريكور . الأمر الأول الذي أود التأكيد عليه هنا هو أن الشعر يتناط به حيازة أبعاد اللغة والحفاظ على عمقها واتساعها ورجايتها ذلك أن الخطر الأول المحدق بثقافتنا الحالية يكمن في قصر اللغة على التواصل في أدنى مستوياته أو مجرد تعيين الأشياء والأشخاص وهنا تصبح اللغة أدائية فقط، هذه النظرة الأدائية للغة هي أخطر ما يمكن أن يواجه ثقافتنا، ذلك أن النموذج الوحيد للغة الذي نملكه الآن هو لغة العلم والتكنولوجيا.

واليوم تنتشل الفلسفة في أحد اتجاهاتها بهذا النوع من الاستخدام اللغوي، وأحسب أن إحدى المهام التي يجب على الفلسفة أن تشغل نفسها بها هي الحفاظ على الاستخدامات المتباينة للغة، والمسافة القائمة بين هذه الاستخدامات التي تتراوح في تنوعها بين لغة العلم مروراً باللغة السياسية واللغة العلمية، واللغة العادية انتهت بلغة الشعر، هذا على اعتبار أن اللغة العادية ordinary language تتوسط لغة الشعر من جهة واللغة العلمية من جهة أخرى

* إن اللغة العادية هنا تنقسم بقدر من الإبداع على النقيض من اللغة العلمية التي تعد أحادية الصوت، ولعل الشعر أيضاً أكثر تراء فيما يتعلق بخاصية الإبداع اللغوي تلك.

* باحث ومترجم من مصر

خطورة هذا الاختزال الذي يسود الاستخدام القاري، بل ويسود الكلام العادي حيث تختزل اللغة في كلمات معمودة، وتوجد من شذاها الشعري الذي تنوح به الكلمات.

وواقع الأمر أن اختزال اللغة في أداء وظيفي واحدة، وأداء معنى واحد يبدأ من مستوى اللغة العادية، ولكنه يتزايد ليصل إلى أعلى درجة له عند مستوى اللغة العلمية، وهذا يقودنا بالضرورة إلى الإجابة عن تساؤل ذلك أن الشعر متمرد على هذا الاستخدام النفعي للغة، والذي يسيء التعامل مع إمكاناتها ومطاقاتها.

*** هل تعتقد أن الناس يخشون الشعر أو يقاتلونه لما يختص به من تمرّد؟**

- ريكور: نعم إنهم يقاومون لأسباب مختلفة: بعضها جيد وبعضها الآخر سييء، أما السييء منها فيتركز في أنهم لا يهون ماهية الاستخدام الشعري للغة، والذي يبدو لهم مجرد استخدام للغة في حد ذاته.. ولكن لاحظ أن الشعر الحديث أصبح صعبا للغاية ومرجع ذلك أنه أصبح إلزاما عليه مناهضة كافة أشكال تسطيح اللغة، ومن ثم الحفر في اللغة حتى أعماق سميكة بغرض تجديدها، لذا فإن الشعر الحديث كان لا بد أن يكون صعبا على نحو جزئي، وذلك أن التزامه في الغالب هو إعادة تخليق التراكيب القروية، بل وإعادة تخليق الكلمات أحيانا، وذلك لإعادة الكلمات إلى أصولها الدلالية الأولى أو لخلق سلسلة من الدلالات التخيلية.

وهذا الذي يفعله الشعر يساعد الفيلسوف، ذلك أن الفلسفة فضلا عن اعتمادها بصيغتها خطاب حول اللغة العلمية إلا أنها تهتم أيضا بالكشف عن أغوار اللغة، والتوصل بها للتعبير عن العلاقة بين الإنسان والعالم، والإنسان ذاته، والإنسان والآخر.. لذا فيلنفسوف أيضا في حاجة إلى كلمات اللغة.

وهنا استعير ما قاله هايدجر إذ ذكر أن العلاقات السابقة تنفطر إلى الكلمات التي يمكن أن تعبر عنها، إن الشاعر هو المنوط به إنقاذ كلمات اللغة بل وتوسيع تقوم دلالاتها وبهذا المعنى فإن الفيلسوف يتكبر على قدرة الشعر على زيادة وتكرير طائفة المعنى التي تنطوي عليها لغتنا.

*** ولكنك لاحظت أن أن الناس قد يكونون محققي في مقالومتهم للشعر.**

- ريكور: يمكنني أن أفهم الأسباب التي يتكونون عليها، ذلك أن القراءة - في تصوري - هي فعل ليس بمقدور القاري تغييره إلى عقد جديد، فإذا كانت الكلمات، والتراكيب، ونسق الفكر بعيدا عن متناول القاري فهناك في هذه الحالة عصبان بالاحباط ويغض عن العيوب إلى المعنى الذي يريده المؤلف، ولا يتخضع الموقف التواصل في هذه الحالة إلا عن سوء فهم يمسك عن طرفا التواصل.

*** الموقف هنا - كما صورته - هو موقف يائس لكل الطرفين، ذلك أن الشاعر في مناهضته لتلك اللغة أحادية الصوت عليه أن يحفر في تربتها ويوصل إلى أغوارها بشكل أكثر، وفي الوقت ذاته - وأمام هذه المحاولات من جانب الشاعر - يزداد القاري إحساسا بالاحباط.**

- ريكور: إن إحباط القاري هنا مرجعه عدم قدرته على زيادة طاقاته لغته، فإن جاز لنا أن نقول إن لغة القاري قد تقلصت فإنه في هذه

الحالة لا يستطيع أن يعتد بلغته ليصل إلى تلك النقطة التي وصلت إليها لغة الشاعر، والفكرة هنا تشبه صورة شخصين يحاول كل منهما أن يمد يده ليصافح يد الآخر ولكنه لا يستطيع.

*** هل تشبه في كلامك أن الكاتب والقاري سيفترقان في نهاية المطاف وينتهجان مريين مختلفين خصوصا فيما يتعلق بالشعر وما الذي يمكن أن يستعيد الصلاقة بينهما على نحو مختلف، وذلك إذا ما أخذنا في اعتبارنا ما نكرته عن ضرورة وجود الشعر لما يضطعب به من لراء لتعديدية الدلالة واللغة ككل؟**

- ريكور: لعل الشعر في حد ذاته ينطوي في داخله على شكل من أشكال الصراع المرتبط بمحاولة توصيل التعبير المناسب وهو ما يكون بالضرورة على حساب التجربة الإنسانية المضمورة تحت ركام الحياة العادية، وعلى جانب آخر نجد محاولات أخرى من جانب الشاعر للكشف عن التجربة / التجارب الإنسانية التي تلمسها تلك اللغة العملية النفعية.

وهكذا أرى الشعر اليوم مشدودا بين حاجتين أساسيتين، فهو من ناحية يسعى إلى إعادة تخليق صيغ تعبيرية تجسد تجارب إنسانية تمثل جوهر الحياة الإنسانية وذلك من قبيل الحياة والموت، الإحساس بالذنب والحب وما إلى ذلك.

ولكن من جهة أخرى فإنه حالما يبدأ الشعر بإحداث قطعة بين اللغة والأشياء، يشعل اللغة وحدا هي موضوعه، وهكذا يجد الشعر نفسه - كما أسلفت - مشدودا بين هاتين الحاجتين الأساسيتين. استعادة تجربة إنسانية مفقودة ومعمورة تحت ركام الحياة العادية، أو السعي نحو الكشف عن إمكانيات أخرى للغة لا علاقة لها بالتجربة الإنسانية، وهنا نصعب مهمة القاري، شديدة الوطء لأنه يجد نفسه مضطرا ليس فقط لقراءة محدودة لغته وتلقسها وإنما يضطر أيضا إلى مقاربة قناعاته الخاصة بشأن وظيفة اللغة هي استعادة واستحضار كل ما هو مشترك بين الشاعر والقاري.

*** أحسب أن كل ما كتبه وما عبرت عنه لتؤكد ينطوي على أهمية كبيرة بالنسبة للقضية التي نحن بصددتها، ولا اعتقد أن أيّا من الاتجاهاين اللذين يبرز إليهما الشعر - حسب وصفك - يمكن الجزم بصحة أو خطئه، ولكني أرى أن أيّا من هذين الاتجاهاين يمكن التأكيد عليه بشكل أكبر من الاتجاه الآخر، وذلك في وقت معين.**

- ريكور: بعيدا عن القول بصحة أي من هذين الاتجاهاين خطأ الآخر، أود القول بأن هذا الاستقطاب بينهما هو الذي يشكل الشعر.. فمن ناحية على الشعر أن يستنطق مستويات التجربة الإنسانية التي تعرضت للنقد، ومن ناحية أخرى عليه تحرير اللغة من عقالقتها بالأشياء والواقع، وهو ما يؤدي بدوره إلى زيادة الفجوة بين العلم والأشياء، وهكذا يجد الشعر نفسه مشدودا بين اتجاهين.

*** لعل ذلك يشكل جدلا ضروريا.**

- ريكور: نعم، إذا قلنا على سبيل المثال أن الشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر أعطى الأولوية لمسألة التعبير عن المشاعر الإنسانية، ولا أقصد هنا مجرد المشاعر العادية، ولكن تلك المشاعر المرفهة والخاصة التي تتجسد فقط من خلال إعادة تخليق اللغة باعتبارها شعرا.

ولكنك بعد ذلك أي في نهاية القرن التاسع عشر، وبعد ماالارميه تجد نوعا من التجريب في اللغة مع الاهتمام التام للتجربة الإنسانية، أي أن

بالقواصل بين النوات intersubjective، وعندما تقول إن العمل الفني أو القصيدة تطرح علما، فانت ل تعني «العالم» بالمعنى الكوزمولوجي وإنما بالمعنى الانطولوجي.

- ريكور: نعم، فانا استخدم كلمة العالم بالمعنيين العادي والفلسفي، فعل سيلل المثال عندما نقول في الفرنسية إن طفلا ولد نقول il vient au monde أي أتى إلى العالم.

كلذك فإننا نتحدث عن عالم اليونان، وعالم الرومان. وهنا فإننا نتحدث عن أفق الاحتمالات والامكانات التي تشكل بيعة ما يعيش فيها أناس معينون... ويمكن السكنى فيها، وبمعنيي جدا ذلك المفهوم الذي طرحه هاينجر والذي يربط في بين هذه المصطلحات الثلاثة: البناء constructing والسكنى dwelling والتفكير thinking، فالعالم - بهذا المعنى - هو حيث نسكن. أيضا فإن مفهوم العالم ينطوي على مفهوم الأفق horizon أي ذلك الشيء الذي كلما اقتربنا منه ظل بعيدا عن حوزتنا، ومن ثم تبقى سلطته دائما عصبية على الاستنفاد، فكل تجربة يطرحها لنا هذا العالم تنطوي على شيء ما هناك، ولكن هذا الشيء يبقى مجرد إمكان potentiality. كل الامكانات التي تنطوي عليها تجاربنا تشكل ما يسمى بالعالم.

• إن الفن للعالم الفني بعد مخايلا بمعنى أنه يطرح عالما لا تدخل أفاقه حين التحديد. هل هذا هو ما تعنيه؟

- ريكور: نعم.. وأصبح إن الفيلسوف الألماني قد عبر عن ذلك أفضل تعبير عندما قال إننا لا نعالج فقط فهم ما تحويه القصيدة، وإنما نحاول أيضا الامساك بهذا العالم الذي تنتمي إليه، والذي تطرحه، كما أنه يتحدث أيضا عن النقطة التي تتداخل عندما الأفاق.

• أنت تتحدث عن جادامر؟
- ريكور: نعم الإشارة هنا إلى جادامر الذي أشار إلى أن أفقين قد يتداخلان عند حدود تجربتنا.

• أنت تشير الآن إلى أفق المؤلف والقاريء.

- ريكور: إننا نعمل بداخلنا علما، كما أننا نسكن عالما وبالإمكان أن يحدث هناك نوع من التراكب superimposition بين حدود هذين العالمين.

• ليس هناك إشكال ما فيما يتعلق بمسألة تداخل الأفاق؟

• فلنأخذ مثلا لقاريء هابوي يجب شعر ريلكه، إن هذا القاريء يلجأ إلى عالم ريلكه ويستكشفه، ويختبره كنوع من اللعب، ولكن هذا اللعب ينتهي على أعقاب العمل الفني، اعتقد أنه توجد مشكلة هنا، فالامر يتطلب حسن النية، ولكنك لا تشير إلى ذلك بشكل محدد.

- ريكور: حسن النية من جانب من؟

• من جانب القاريء، بكمالات أخرى أين ينتهي هذا اللعب؟ قد ينتهي هذا اللعب عندما تخرج من عالم العمل الفني، ومن ثم فهو لا يؤثر فيه. وهذا بدوره يستدعي مسألة الكيفية التي يؤثر بها عالم العمل الفني في عالمك.

- ريكور: من هذا العالم يؤثر في ملقاة استيعابنا بحيث نرى أشياء تتقوتا رؤيتها في حياتنا العادية يقول بروس في الزمن المستعاد إن القاريء يقرأ نفسه عند قراءته لكتاب ما، لذا فإنني - في واقع الحال - أقرأ نفسي في ضوء العمل الفني.

يرتبط ذلك بفناتي الشخصية بشأن «الأنا» ego الخاصة بي ليست

الغة هنا تصبح هدفا في حد ذاتها، والمسؤولية هنا تقع حتما على عاتق الشاعر الذي يسعى إلى اعتناق اللغة وتحريرها من إضلال الأشياء والواقع، إلا أن ما يمنح للشعر كينونته - حسب ظني - هو الحفاظ على هذا الجدل القائم بين الوظيفة التعبيرية للغة، والوظيفة التجريبية لها.

• هل يمكن للفلسفة في هذا الإطار أن تجوز على الشعر - ربما على نحو مؤذ للشعر ذاته؟

وهنا أنشئ إلى البنيوية التي وإن كانت تتفقر إلى كامل سطوتها في هذه اللحظة فإن حضورها قائم ذلك انفي أنظر أن البنيوية قد أثرت على تصور الكتاب عن أنفسهم. إذ تدفعهم إلى التركيز على أحد طري العلاقة الجدلية التي تتحدث عنها، أي التركيز على السمات غير الاحالية non-referential للاديب، أو السمات التي تقوم على الاحالية الذاتية self-referential وتلك على حساب السمات الاحالية.

- ريكور: نعم، نعم. هذه المشكلة علينا النظر فيها، عندما يقول بعض النقاد إن اللغة في الشعر ليست إحصائية فإن نظرتهم لا هو إحصائي وما هو غير إحصائي قد تكون ضيقة للغاية، فالإحصائي - كما قد يتصورون - يرتبط بالأشياء الحيادية، أو بكل ما هو متعلق بالتفكير العلمي. ويرتبط على هذا الزعم تعزيز مفهوم خاطيء، فمادة أن الواقع هو فقط ما يمكن ملامسته، ولكن إذا حسنا بأن هناك مستوى آخر للواقع لا يمكن إلا الحيلة فقط أن يصله وسيعبر عنه، عندها تصبح مسألة تعطيل الاحالة suspension of referentiality خطوة أولى واجبة نتمكن من خلالها من قطع الصلة بيننا وبين الأشياء العادية حتى نتمكن - والفضل هنا يرجع إلى فكرة تحرير اللغة - من إعادة توجيه الاحالة referentiality والذبح بها في اتجاه أشكال أخرى للتجربة أكثر عمقا وتجذرا.

• ينطبق ذلك على الراوي، فالراوي عندما يقص قصته يحقق هذه المعادلة الصفرية التي تصبح قصته بموجبها حقيقية وغير حقيقية في الوقت ذاته، إن الكيفية الخاصة التي يعمل من خلالها الشعر والأدب على تعطيل مسألة الاحالة لا تعني انتفاء الاحالة.

- ريكور: نعم أنت محق في طرح مسألة الحكمي، ولا أدري إن كنت ستقف معي أم لا فيما سأقوله، إنني لا أنظر إلى الشعر فقط باعتباره صيفا لغوي موزونة ومقفاة، ولكني أنظر إليه من خلال إطار أشمل باعتباره قصا غائيا، ومن ناحية أخرى أيضا فإن التخييل السردوي هو شعر في حد ذاته بمعنى أن الحكمة الخاصة بأية حكاية ليست إلا أبعادا لتخييل خلق يطرح عالما خاصا به، فالقصص - بهذا المعنى - لا تقل شاعرية عن الكتابة المظومة.

• حسنا - لقد بدأ عدد من الشعراء المعاصرين يستشعرون أن عنصر السرد قد ضاع على مدار العشر أو العشرين سنة الأخيرة، وأنا أعلم أن الكثيرين من هؤلاء بدأوا يسعون نحو استعادة هذا العنصر للشعر المعاصر، لقد أصبحت هناك حالة من حالات الضجر إزاء النبرة الغنائية الصرفة.

ولكنني مهتم بمصطلح استخدمته نحت الآن في حديثك عن القصة، ألا وهو مصطلح العالم world، والذي يعد على درجة كبيرة من الأهمية في كتاباتك، فانت عندما تقول إن العمل الفني يطرح عالما world projects فذلك تنقضي التصور الرومانسي المتعلق

دأته مكتملة ، ومن ثم فإن ما ادعوه ذاتي self، ليس في الحقيقة سوى تمثيل في مدرسة الأعمال الفنية والأدبية التي قرأتها وأحببتها وتمثلتها وأنا لأن ذات تمثل نوعاً من الرصيد أو الكنز الذي يحوي كل هذه التجارب.

لا توجد أدناه سאלفة التجهيز قبل عملية القراءة إن فعل القراءة يخلق أدناه جديدة. وأحسب أنني قلت في إحدى كتاباتي أنني عندما أقرأ فأندس أخلق لأنني أحوّزها لأتلقى عوضاً عنها ذاتاً جديدة من خلال فعل القراءة.

• يبدو لي أن تصوراتك عن القراءة والشعر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتصورتك الدينية، ولذلك عندما نتحدث عن القوة الرئوسية التي يحوزها نص ما، وذلك في اللحظة التي يتكشف فيها عن المعنى، لا يرتبط ذلك بشكل وثيق بمفهوماك عن الأخويات eschatology والرجاء الذي يحمله المستقبل؟

- ريكور: أود هنا أن أعلق على ملاحظتك الأولى فيما يتعلق بكون لغتي تتوسل باللغة الدينية، فانا أنظر إلى اللغة الدينية باعتبارها نوعاً من اللغة الشعرية، ولذلك فانا لا أستلهم اللغة الدينية، وإنما أستلهم ما هو شعري فيها أي تلك الطاقة الفادرة على خلق حياة جديدة، واستكناه جوانب وإمكانات في الواقع.

ويمكن أن نسمي ذلك بالأخويات، إن كنت تقصد دافق عالم آخر، أو الودع حبيصة جديدة، ولعل ذلك يمكن أن يحو ما في العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة العبادية، فالشعر بعيد الكشف عن إمكانات اللغة حيث إن هذه اللغة قد تقلصت وظيفتها التي أصبحت لغعية في الأساس في علاقتها بالواقع الإنساني.

• هل تعتقد أنه من الضروري أو المجدي أن نفرق بين الشعر والخبرة الدينية؟ وإننا نعلم أن معجب «بريكة» - هل هناك ضرورة للممايزة بين شاعر عظيم مثل بريكة والخبرة الدينية بهذا المعنى؟ ذلك لأنك كثيراً ما تستخدم لغة هايدجر وتتحدث عن الكلمة باعتبارها منحة أو هبة ، وهو ما يوحي ببعد ديني قوي.

- ريكور: نعم، ولكنني أتحدث عن الدين هنا بالمعنى غير الدهبي. ولابد من القول هنا إن ما يميز بين الشعر والخبرة الدينية أن الشعر يفتح آفاقاً أرى من خلالها العالم ، وذلك انطلاقاً من فكرة اللعب play. بمعنى أنني غير ملزم - فليس علي سوى أن أطلق العنان لخيالي.

أما الخبرة الدينية - بكافة أشكالها الدهبية - فهي تطوري على عناصر ثلاثة على الأقل تتنازل مع روح الشعر، وأول هذه العناصر الالتزام engagement، وثانيهما الانتماء إلى جماعة معينة ، أما ثالثها فهو محاولة ربط هذا الالتزام وذلك الانتماء بموقف اجتماعي وأخلاقي وسياسي معين.

أما الشعر فهو ليس إلى play، ذلك أنني كقاري للشعر لا أتمثل عبء اتخاذ قرار ما يسمى في التقليد المسيحي بالتحول أو الهداية conversion. فالشعر ليس مطالبا بفعل ذلك، وإن كان هناك تحول يحدث من مدى فقير ومجهد للغة إلى مدى آخر ثري وخصب مع عدم اتخاذ أي قرار أو موقف. ومن ثم فإن عنصر الالتزام الذي نجده في الخبرة الدينية يختلف عن اللعب الخالص pure play في الخيال

وبالخيال الذي نجده في الشعر.

وهنا أجد نفسي ملزماً بالإبقاء على العلاقة القوية بين الشعر والخبرة الدينية من ناحية ، كما أجد نفسي ملزماً بإبراز الاختلاف البين بينهما من ناحية أخرى، وذلك أنني لا أود أن أجعل كل شيء شعرياً في الدين، كما لا أود أن أجعل كل شيء دينياً في الشعر - فانا أربح في الإبقاء على الجدل بينهما. وهذا مثال آخر على الرحابة التي تنقسم بها اللغة في استخداماتها المختلفة. فاللغة الدينية تعد لغة شعرية من جانب ولا تعد كذلك من جانب آخر ، وذلك بالمعنى الذي يعد به الحكمي - story telling شعراً غنائياً ولا يعد كذلك في الوقت ذاته، وهو ذات المعنى الذي يجعل اللغة العبادية لغة شعرية ولا يجعلها كذلك في الوقت ذاته. وهنا نجد أن استخدامات اللغة تتداخل وتتفاقم وفي الوقت ذاته تتباين بشكل حاد. وهنا تبرز إحدى وظائف ما أسميه بفلسفة التناويل التي لا بد وأن تكون واعية بالاستقطاب الحاد بين الاستخدامات اللغوية. وفي الوقت ذاته للتناولات الحادة بين هذه الاستخدامات.

• أود أن أسألك أيضاً عن كتابك الذي يحمل عنواناً شعرياً الإزادة The poetics of the will. هل لهذا الكتاب علاقة ما بالشعر، أم أنك تستخدم الكلمة هنا على نحو مجازي؟

- ريكور: لا هذا ولا ذاك ، إن ما أفكر فيه هو استخدام أرسطو للكلمة poetics في كتابه الشهير، وذلك الاستخدام يعود بنا إلى المعنى اليوناني "poesis" وهو إعادة الخلق re-creation، وهذا يعود بنا إلى ما ذكرته عن أن مفهوم إعادة الخلق poesis أكثر رحابة من مفهوم الشعر poetry بمعنى النظم. ولعل هذا ما جعلني أدرج القصص ضمن أشكال الشعرية poetics. فالقصص يشد طاقة خيالات المنتج، ذلك الخيال الذي يعمل طبقاً لقواعد معينة ، ولكن في الوقت ذاته خيال خلاق، إنه يخلق القواعد ويقوضها في ذات الوقت.

ومن ثم يمكن القول إنه يوجد شيء مشترك بين كافة أشكال الشعرية بدءاً من فنون السرد حتى الشعر الغنائي.

• في كتابك الذي يحمل عنوان الهرمنوطيقا والعلوم الإنسانية Hermeneutics and the human sciences تتحدث عن التاريخ أيضاً باعتباره نصاً أدبياً - فهل تحدثنا عن ذلك؟

- ريكور: نعم، هناك بعض الفلاسفة الذين يميلون إلى النظر إلى التاريخ باعتباره شكلاً من أشكال الشعرية ، ومنهم على سبيل المثال هايدن واييت Hayden White الذي أكن إعجاباً كبيراً لأعماله. إن الكيفية التي يصوغ بها المؤرخ حبكة أحداث الماضي لا تقل إبداعاً عن صياغة الكاتب المسرحي لحبكة مسرحيته. إن كلا منهما يحاول أن يخلق دلالة من خلال الأحداث المتعددة التي يحاول الجمع بينها وفي كل واحد، ومحاولة فهم الأحداث والجمع بينهما هو عماد لعمل التشكيل configuration لذا فإن فعل التشكيل ذلك له خاصية الخيال الخلاق سواء تم ذلك في القصص أو كتابة التاريخ.

• إنني فانتت تسديغ على العلوم الإنسانية جميعها خاصية الخيال الخلاق.

- ريكور: في مطلع هذا القرن كانت هناك بديهية ما سلمت بوجود قوة كبيرة بين ما يسمى بالعلوم الطبيعية أي تلك العلوم التي تخضع للحقائق وتستخلص القوانين من هذه الحقائق وبين العلوم الانسانية أو Geisteswissenschaften حسب تسمية الألمان.

رواية جديدة تتضاف إلى سلسلة الروايات السابقة عليها على نحو يشكل نظاماً من الأعمال القصصية.

• لا أتفق معك في ذلك، ويذكرني ذلك بتأطير أريت أن أسالك عنها، وهي الكيفية التي تتناول بها مسألة عالم العالم الفاني، ففي موضوع واحد من كتابك الهرمونيوطيقا والعلوم الإنسانية تتحدث عن العوالم التي تُولد في بعضها البعض، وهو ما يوحي لي بفكرة التراث tradition. وخلاف هذا الموضوع الواحد فأسأت تكاد تتحدث في كل الكتاب عن العالم المائز لكل عمل فني وهو ما يتسق مع ما ذكرته لتو.

وأود أن أسالك هنا عن مفهوم ت.س. اليوت عن التراث باعتباره نوعاً من الجبال fold، ولعله أخذ هذه الفكرة عن العلوم، يعتقد اليوت أن كل عمل مفرد يعمل كل العلاقات التي تشكل هذا المجال على نحو دقيق وحكم.

- ريكور: نعم، ولكن مرة أخرى لا يجب أن ننخدع بتلك القسمة التيسيلية بين العلم من ناحية، والفن والشعر من ناحية أخرى. تلك القسمة التي ترى أن العالم عبارة عن نظام من الحقائق على كل عالم أن يضيف إليه بينما في مجال الشعر ينتهج كل شاعر طريقاً وحده، وزيف هذه القسمة يعني أن العلم قد يكون أقل اتساقاً مما تتصور، إذ يتحدث البعض الآن عن تمزق العلم in rags science، من ناحية أخرى فإن الأمر المؤكد هو أن الشاعر - أي شاعر - لا يبدأ من نقطة الصفر حتى وإن كان يقوض القواعد الأسس، وهذا ما يجعل علاقة الشاعر بالتراث تنطوي على مفارقة.

لعل الصعوبة الكامنة في مفهوم التراث مرجعها حساسيتها الشديدة إزاء الكلمة التي تمثل لأن تفكر فيها باعتبارها تعبر عن مستودع من الأفكار الممتدة، وإن كنت أرى أن التراث لا يستحق أن يجعل هذه التسمية إلا إذا كان يحتفظ داخله بشئ أشكال الجدول، أي أن تتم داخله وبشكل دائم عملياً التقية والتجديد.

لقد تحدثت لشون من ت.س. اليوت، ولكن الاسم الذي طرأ على ذهني حينما أثرت مسألة التراث هو نورشروب فراي الذي أكد في كتابه تشريح النقد Anatomy of Criticism على فكرة وجود شبكة من الأعمال الفنية، وذلك بدليل وجود شبكة من المحيات والنيمات التي تشكل دلالة باعتبارها كلا واحداً، ولكن على أن أشير أنه ليس ضمن المشروع الخاص بالشاعر أن يضيف إلى هذه الشبكة من الأعمال الأدبية.

• إلا أن الشاعر يمكن أن يكون قارئاً أيضاً، وعندما تحدثت عن نفسك فيما يتعلق بمسألة فرامكس الثانية لخصوص ذكرت كلمة دكتور، وهذا الكثر يشمل بذلك أشكالاً من أشكال التراث باعتبارك قارئاً. ويذكرني ذلك أيضاً بسوجه من أوجه التراث الشعري الفرنسي أريت أن أسالك عنه خصوصاً في ضوء التعليل الذي طرحته في كتابك فرويد والفلسفة Freud and Philosophy، لقد قلت إن وظيفة الحلم أساساً هي الإغواء بينما وظيفة القصيدة هي الكشف، وفي ملاحظة عبارة أشرت إلى أن شعر السريالين ليس بالجوهر المبالغة ولكل ارتباطه الشديد بالحلم.

- ريكور: لا، إن ما كان يدور بذهني وقتها هو ما قدمه أندريه بريوتون في الحب المجنون l'Amour Fou، فالأحالة الأساسية في هذا

الفجوة هنا قائمة بين الحقائق والقوانين كما نجدها في العلوم الطبيعية والعلامات والتأويلات كما نجدها في العلوم الإنسانية. ويرى الآن فلاسفة نظرية المعرفة epistemologists أن هذه القسمة هي محض وهم اختلقه الأدباء الذين لا يعون طبيعة العلم أو بالأحرى يولطون على نحو خاطيء، ويرى هؤلاء أن العلم أيضاً ينطوي على فعل تأويل. إن مهمة العلماء - على حد قول ستيفن تولمين Stephen Toulmin - لا تختلف كثيراً عن مهمة الشعراء العلماء، ينظرون المجالات المختلفة للمعرفة، ويطرحون تشكيلات configurations لهذه المجالات.

• يذكرني ذلك بالسم السابع من كتابك قانون الاستعارة The Metaphor. Rule of Metaphor، في هذا القسم الهام من الكتاب تبضع نماذج ماكس بلاك Max Black مجازاته جنباً إلى جنب مع أرسطو. ويبدو أنه من المجدي في هذه المرحلة من حوارنا أن نعقد للمقارنة بين الشعر والعلم.

إننا نميل لأن ننظر إلى العلم باعتباره مشروعاً مختلفاً عن المشروع الشعري في حين أن النماذج models التي يتبنسها العلماء لا تختلف كثيراً باعتبارها صيغة لغوية، والشاعر - كما تقول أنت - هو أيضاً باحث investigator على نحو ما.

- ريكور: إن نقطة الالتقاء بين منطق الاكتشاف logic of discovery على حد تعبير كارل بوبر Karl Popper والشروع التبضي هي أن ذلك الاكتشاف المنطقي هو فعل من أفعال الخيال الذي يسعى إلى رؤية مركبات جديدة، ومن ثم يسعى إلى تقويض بنية قديمة وإتاحة الفرصة لظهور بنية جديدة، إلا أنه توجد ثلاثة معايير على الأقل تحكم العمل العلمي، والتي تختلف في طبيعتها عن تلك التي تحكم العمل الشعري. أول هذه المعايير - الذي يطرحه بوبر أيضاً - هو قابلية العمل للدحض falsification فالفرضية العلمية - حسبما يذكر بوبر - تتكسب دلالتها كفرضية علمية انطوت على الإجراءات التي تؤدي إلى دحضها. أما الأمر الثاني الذي يحكم العمل العلمي هو أن العالم يسعى لأن يعطى باعتراك زملائه بفرضيته، وهو ما يعرف بمسألة الإجماع التي لا تجد مكاناً لها في الشعر فليس من الضروري أن يشارك أحد الشاعر في رؤيته للعالم. لذا فإننا نجد ما يسعى بالجماعة العلمية العلمية scientific community التي ليس لها مقابل في عالم الشعر.

• هل يعني ذلك أنه لا يوجد ما يسمى بالجماعة الشعرية poetic community بالمعنى ذاته؟

- ريكور: نعم، فهذا جزء من الموقف الدرامي الذي يجد الشاعر نفسه فيه، فالشاعر دائماً وحده في لمحات الكفكف الخاصة للعالم. أما المعيار الثالث الذي يحكم الكفكف العلمي فهو أن كل كشف يجب أن يتسق مع مجمل الانجاز العلمي السابق، وذلك حتى تجيء اللحظة التي يحدث فيها أحد هذه الكشوف فليقطة rupture مع هذا الانجاز السابق - وذلك على النحو الذي يشير إليه كوهن Kuhn - وهنا يجب تغيير النموذج للمعيار paradigm. على النقيض من ذلك لا يوجد نظام شعري poetical system يمكن القول إن كل شاعر يسهم في بنائه ويضيف إليه. إن فكرة وجود نظام ما من الحقائق تتناقض تماماً مع الشعر.

الأمر ذاته ينطبق على الأعمال القصصية فلا يمكن القول إن كل

السياق كانت إلى هذا العمل ، ولعل هذه العلاقة التي صنعتها بين الشعر والحلم كانت جديدة، إذ ذكرت أن الحلم تكوي التوجه يتحرك في اتجاه الماضي، بينما الشعر ينوي Prophetic يتحرك في اتجاه المستقبل، ومثل هذه المقولة لدى إزماعها بعض التحفظات الآن، واعتقد أنني في ذات الكتاب أشرت إلى أن الشعر قد يتحرك في اتجاه الماضي، وكان «كريس» Kris هو من أشار إلى هذه الفكرة بقوله أن الكيوس regression هنا يتم بهدف الإسقاط المستقبلي projection.

• ذكرت أيضاً أن الرمز ذاته يجسد ما هو غائي teleological وما هو أركيولوجي، ولكنك وجدت صعوبة كبيرة في التوحيد بين ما يتحرك في اتجاه الامام وما يتحرك في اتجاه الخلف، هل لا تزال تستشعر ذات الصعوبة؟

- ريكور: لقد أوضحت ذلك في تساؤل لمسرحية أوديب ملكا لسوفوكلس، والذي حاولت من خلاله إبراز وجود مأساتي في هذه المسرحية: الأولى مأساة تكوسية تحاول الرجوع إلى الوراء من خلال تكرار حلم قديم، وهو ما يمثل عقدة أوديب، تراكب فوق هذه المأساة مأساة أخرى تتعلق بالحقيقة ذلك أن المشكلة التي يطرحها سوفوكلس هنا ليست قتل أوديب، لأنه وتزوج من أمه، وإنما تكمن المشكلة في إنكاره لحقيقة نفسه، والمقاومة هنا بالمعنى الفرويدي ليست مقاومة لكلمة تيريزياس العراف، فالمشكلة هنا تكمن في العمى الذي يصيب أوديب بالمقابلة مع البصيرة التي يملكها العراف الأعمى. لذا فإننا نجد في هذه القصة الفلسفية لسوفوكلس علاقة قوية للغاية بين الحلم والخيال الخالص.

• ماذا عن مفولتك التي ذكرت فيها أن الشعر يكشف بينما الحلم يخفي، ألا توجد مدارس شعرية - مثال الرمزية مثلاً - تسعى إلى الإخفاء على نحو مقصود.

- ريكور: أود الرجوع إلى هذه الملاحظة، ذلك أنني كتبت هذا الكتاب قبل عشر سنوات، وقد تعلمت الكثير منذ ذلك الحين على ما أرجو - يذكر فرانك كيرمود Frank Kermode - الذي أكن إعجاباً كبيراً لأعماله - في كتابه بداية الأسرار The Genesis of Secrecy أن إحدى وظائف الأمثال أو الحكايات الرمزية Parables ليست الإبانة وإنما الغموض، والمفارقة هنا تكمن في أن إحدى وسائل الإبانة والكثمت هي ذاتها إحدى وسائل الغموض.

وبناء على هذه الفكرة بيني فرانك كيرمود تأويله الغريب للأمثال والحكايات الرمزية التي يرونها المسيح في الإنجيل ويرى كيرمود أن وظيفة هذه الأمثال ليست الإفصاح والإثارة وإنما إرباك أولئك الذين يزعمون المعرفة، ومن ثم زيادة الغموض.

• أشرت ذات مرة إلى أنك تحب شعر الالاس ستيفنز Wallace Stevens، ما هي السمات التي تجعل شعره ذا خصوصية بالنسبة لك؟

- ريكور: ينطوي شعر ستيفنز على نوع من الفلسفة، وهذا النوع من الفلسفة في الشعر لا تجده سوى في الشعر الألماني عند هولدرلين، وستيفان جورج، وبول جيلان أيضاً يمتاز شعر ستيفنز بهاتين الخاصيتين اللتين تحدثنا عنهما سابقاً، وهما التعبير عن التجارب الإنسانية الدقيقة والمعقدة التي لم تستوعبها اللغة من قبل، وكذلك

التجريب في اللغة، لأنك تجد في كتابة ستيفنز شعراً عن الشعر. إن الجانبين كليهما نجدهما في شعره: التعبير والتجريب.

• ولعل ذلك ما يجعل منه شاعراً عظيماً!

- ريكور: إن قدرتي على التعامل مع اللغة في ذاتها أدت به إلى استكشاف الواقع الخفي، ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع الذي استبصره في شعره بمثابة منع لم يكن يتوقعها حازماً إبان سعيه وراء لغة ذات طبيعة خاصة تمنحه طريقة للروية. وهذا الواقع الذي يستبصره يخضع لعملية إعادة الخلق recreation إذ إنه لا يملك تعريفاً مجهزاً سلفاً للمهمة الواقع ومابعية التجربة.

• يذكرني ذلك ببنتين من قصيدة ستيفنز بعنوان «جماليات الشر» يقول فيها:

بني الفاقة، أبناء الشقاء

بهجة اللغة هي ملكتنا العصماء

- ريكور: أحب هذا الولاء للغة في ذاتها، ذلك الولاء الذي يتخضع عن ظهور عوالم جديدة وأفاق جديدة، والعوالم الجديدة تظهر هنا لأنه لا توجد أية محاولة للتعبير بشكل قصدي عن العوالم القديمة، وإنما يزهده الشاعر في التعبير عنها، ومن ثم تتخلق مشاعر وأفاق جديدة لأن تلك القائمة قد تم إنكارها والزهد فيها.

• هل تعتقد أن هذه هي الحركة الدينامية الفعلية التي يعمل من خلالها شاعرنا؟ هل تستشعر أن الشعر يتحرك أساساً في اتجاه اللغة، بينما تظهر الإحالة والمجال إليه على نحو تال ومضاف؟

- ريكور: هذه هي قناعتي الراسخة، ولعل ذلك هو ما لا يجعلني على عداوة مع البنبيين ولؤلئك الذين يرون أن الشعرية ليست إحيائية، أو ليست إحيائية على نحو كامل، وصحة هذه المقولة، بل وفائدتها تكمن في أن إنكار الرابطة التقليدية والمواضعاتية بين الشعر والواقع يؤدي إلى خلق رابطة جديدة ليس فقط بين الشعر والواقع وإنما بين الشعر وعملية الخلق ذاتها.

وكتبت قد سألتني في بداية الحوار عن استخدامي لمصطلح الشعرية (أو البويطيقا)، وكانت نصف إجابتي عن السؤال هي أن أرسطو يستخدم هذا المصطلح للتعبير عن كافة أشكال الخلق باستخدام اللغة سواء أكان هذا الخلق قصصاً أو شعراً. أما النصف الثاني من الإجابة فهو أن المصطلح يعبر عن استعادة طاقة اللغة على الخلق وإعادة الخلق، وهو ما يمكننا بدوره من اكتشاف الواقع في ذاته إبان عملية الخلق. لذا فإننا نرتبط بهذا الجانب من الواقع غير المكتمل. ويذكرني ذلك بمصطلح entelecheia الذي استخدمه أرسطو والذي يعني النظر إلى الأشياء باعتبارها إمكانيات potentials وليس باعتبارها واقعاً متحققاً actuality وهناك موضع في كتابي عن الاستعارة أقول فيه إن اللغة عندما تكون في وضع صيرورة يجعلها دائماً في حالة إمكان فإنها بذلك تنسج مع الواقع غير المكتمل والذي هو أيضاً في حالة صيرورة. إن اللغة في حالة الصيرورة تحتمي بالواقع في حالة الصيرورة.

• إذن، هل الواقع الذي نعرقه هو الواقع الذي نصل إليه على هذه النحو؟

- ريكور: نعم أله اللغة التي نستخدمها في كلامنا العادي فهي ترتبط بالواقع المكتمل والمجهز سابقاً، ذلك الواقع الذي يتحدد معناه من خلال إجماع الأفراد.

المشكلة ليست مشكلة دين بقدر ما هي مشكلة دولة وسياسة وإدارة للأزمة

حوار احمراد

داود محمد*

التوحيدية هي تلك الدولة القديمة التي انحطت فكرتها فصارَت القداسة التي كان يتمتع بها الملك وسيلة لاستعباد الجماعة واخضاعها لصالحه وأهواله الشخصية، بعد أن كانت مصدر إلهام أخلاقي وأساس اتحاد للجماعة. ومن هنا كانت الإدارة العاسية في القرآن الطاغوتية من فرعونية وكسروية وقيصرية.. ويائتزاز الأديان التوحيدية صفة القداسة عن الحاكم القديم وجعلها خالصة لله ففتحت الطريق أمام نشوء نموذج الدولة الامبراطورية التي عرفناها في القرون الوسطى، سواء في شكلها الناقص أو الكامل كما حصل في الغرب نتيجة زعزعة الفكرة الدينية الجديدة للفكرة السياسية واستتباع هذه الأخيرة للكنيسة، أو في شكلها التاجر كما حصل في الشرق الاسلامي حيث فرضت السلطة السياسية منذ نهاية العهد الحماسي الخلافة نفسها كمرکز للسيادة ووضعت حدودا لا يمكن تجاوزها على سلطة رجال الدين.

ومن الصراع ضد تسلط السلطة الكنسية على السلطة السياسية وحرمانها من الوقوف على قدميها ومعرفة هويتها والقيام بمهامها سوف تتطور الأفكار والنظم والاليات التي سوف تقود الى نشوء الدولة الحديثة. وهنا هو الذي يفسر أن نشوء هذه الدولة أو نموذجها الأول قد حصل في البلاد الأوروبية المسيحية ولم يحصل في الشرق الاسلامي أو الصيني حيث كانت الدولة المركزية قد فرضت نفسها، واستقلت بوضوئها، أعني الشؤون السياسية. وفي الدولة الحديثة التي تشكل في نظري تحقيقا لفكرة السياسة التي نشأت منذ نشوء الدولة / المدينة القديمة نستطيع أن نجد المفتاح الذي يساعدنا على فهم تطور الدولة أو نموذجها العتيق الأول. فالدولة الحديثة هي التي تبرز لنا بشكل واضح الفرق بين التنظيم الاجتماعي الذي يستند إلى أولوية السياسي أو العلاقة السياسية، وهو ما تجسده الدولة، والتنظيم الاجتماعي الذي يستند على أولوية الديني، أو العلاقة الدينية، وهو ما يجسده الدين أو الجماعة الدينية (الامة الاسلامية، الكنيسة) فالعلاقة السياسية تقوم على تكوين المواطن بينما تقوم العلاقة الدينية على تكوين الأخوة الروحية.

فالشرط الأول لقيام المجتمع في أي مكان وزمان، هو بناء الرابطة التي تربط بين أفرادهم المتعددين وتجمع بينهم وتجعل لوجودهم معا معنى

■ كتابكم الأخير «الاسلام والسياسة، الحداثة المخدورة» يأتي ليضيف لبنة جديدة في النقاش الدائر حول هذه الإشكالية في العالم العربي والاسلامي، هل يمكن تقديم رؤية للأساس النظري الذي تنطلقون منه لمقاربة هذه الإشكالية؟ أي ما هي نظرية الدولة التي تعتمونها؟ وما تفسيركم للدين كظاهرة أتت لتجيب على أسئلة يعيشها البشر؟

□ لا يفيد الحديث عن الدولة وعن الدين بشكل مجرد وعمومي إذا أردنا أن نفهم بالفعل خصوصية التاريخ المتوسطي والعربي الاسلامي في هذا المجال. ولذلك كان من الضروري في اعتقادي التمييز داخل الدين بين الأديان الكوثانية القديمة التي كانت تقدم تفسيرات لتساؤلات كونية، وجودية، مصرية متعلقة أساسا بنشأة الكون ومآله، وبين الأديان التوحيدية التي ربطت بين مجموعة السبر الكوثانية المعروفة ومفهوم جديد للمجتمع والعلاقات الاجتماعية، أي بين الايمان وتطبيق شريعة مصدرها الخالق الواحد. ومنذ هذه اللحظة يمكن القول إن انقلابا قد حصل في ميدان تنظيم الشأن العام (السياسي بالمعنى الواسع). فالدين الذي كان فعالا في مصاليات الدولة أو رئيسها، وصلة من صفاته قد أصبح هو الفاعلية الأساسية التي تطمح إلى أن تلحق بنفسها فعاليات كانت تعتبر من صميم اختصاص الدولة والسياسة، أي الاهتمام بشؤون الحياة اليومية والاجتماعية وتطبيق قوانين منزلة بخصوصها، وذلك سوف يشهد التاريخ في منطقتنا المتوسطية، بعكس المناطق الأخرى الآسيوية والأفريقية والأمريكية ما قبل الكولبية ولأول مرة صراعا على احتلال الفضاء العام بين السلطات الدينية والسلطات السياسية في كل المجتمعات التي انتشرت فيها الديانات التوحيدية ولا يزال الأمر كذلك حتى اليوم، مع فارق أن الدولة هي التي فرضت نفسها في النهاية

وكما أن التمييز الذي أدخلناه على مفهوم الدين ضروري لفهم آلية تطور السلطة الروحية وتأثير سلوكها تجاه الدولة، فإن التمييز داخل الدولة ضروري لفهم آلية تطور السلطة السياسية وتبدل طرائق عملها وسلوكها. فالخولة التي ظهرت في صهرها، وكرد فعل عليها الأديان

* كاتب من الجزائر.

ومضمونها أي بناء الوحدة الجمعية نفسها. وهناك طرائق أو نماذج عملية مختلفة لتحقيق هذا البناء. وما يميز نموذج عن آخر هو نمط الغايات والوسائل والآليات والعناصر التي يراهن عليها لتحقيق هذه الوحدة الجمعية وضمان استقرارها.

فمؤدج الدولة السياسي يقوم على تحقيق غايات مرتبطة بوجود الإنسان في هذا العالم، وهي رعاية المصالح الدينية، ويترك أمر الاعتقادات والتواصل مع القوى الروحية، مهما كان نموذجها إلى الأفراد والجماعات أنفسهم وهو يراهن في تحقيق ذلك على آليات تنظيمية، على النظام، أي على تنظيم الصلاحيات والمسؤوليات ويحتاج للقيام بذلك إلى تطوير قوانين وقواعد إجرائية، أو ذات طابع إجرائي واضح يخضع لها الجميع، وإلى بيروقراطية مدبرة تشرف على تطويرها وتطبيقها، فالسؤال هي بشكل رئيسي إدارة عملية للشؤون العامة والمشاركة، بصرف النظر عن الانماط المختلفة التي يمكن أن تأخذها هذه الإدارة وحجم الطبقات التي توضع لخدمتها. والدولة الحديثة التي تهدف إلى تعميم مفهوم المواطن على جميع السكان والقيام بخدمات أيضا على تطبيق قانون واحد وموجود على الجميع، ومسؤولياتهم أمام القانون، وهي بقدر ما تصبح دولة مواطنيتها، أي إدارة قائمة لخدمتهم جميعا، شريعة شرعية وجود السلطة القائمة وتداولها بتأييد جميع السكان، ولا يصبح لأي شكل من الأشكال الرسمية الخارجية ضرورة عندها.

أما نموذج الدين أو الدولة الدينية، فهو يراهن في إنشاء الجماعة وضمان وحدتها وتضامنها وتعاونها واستمرارها على عامل آخر غير فعالية التنظيم ونجاعة الإدارة التي تضمن مصالحي الأفراد، وإزدهارها، وهو عامل الأيمان، والأيمان يعني الانضباط الطوعي والعصامي في عقيدة معينة ويعني التسليم والثقة التي تدفع المؤمنين بصرف النظر عن طبقتهم وأصولهم ومصالحهم إلى الخضوع للأوامر والنواهي التي ينص عليها الدين والأيمان، وهو ما نسميه الشريعة. وبشكل عام بقدر ما تراهن الدولة في نموذج تحقيقها لوحدة الجماعة على تعميق فكرة المواطن كنموذج لجميع السكان، بما يتضمنه هذا المفهوم من شعور بالمسؤولية الجمعية، واحترام للقوانين المدنية، والالتزام بالتراتبية التي يفرضها كل نظام وتحقيق للمهام العملية الموكلة إليه يراهن الدين على تعميق مشاعر الأخوة الروحية وجعلها منبعا للتضامن والتضحية والتعاون من وراء القضايات الطبيعية والعرقية والجغرافية.

فكل وحدة تقترض القدرة على تجاوز التناقضات التي هي سمة أصيلة وصميمية لكل واقع تجريبي. وبقدر ما تراهن السياسة التي هي وسيلة الدولة لإنجاح على التنظيم القانوني الذي يهيض توزيع المصالح المادية التي تثير تنازع البشر وضبطها ضمن إطار يتألف من الناس وقبولهم. تراهن العقيدة الدينية على الأطار الروحي، أي على ما يملكه الإنسان من قوى خفية لا تراقب فوق شرط حياته المادية، ولقوة المصالح الدينية عبر مفهوم أشمل للمصالح الأخوية. لذلك يضعف الرهان الديني كلما عندما يضعف الأيمان بهذه الحياة الأخرى ولا يبقى هناك محفز للناس كي يتعاملوا كأخوة أي كأعضاء في ملك مشترك. ويتمسك كل واحد منهم بالمصالح الجنوبية ونستطيع أن نقول بإحتمال إن الدين لا ينبجس في تنظيم جماعة

موحدة ومتضامنة. وبالتالي قابلة للحياة إلا عندما يسلك معظم التتمتع له سلوكا قائما على إعطاء الأسبقية لمصالح الحياة الأخوية. وبالعكس ليس هناك أي وسيلة أخرى لقيام الجماعات عند فقدان هذا السلوك المثالي القائم على عزم الأيمان، إلا عن طريق التنظيم العملي والاجرائي للمصالح الجنوبية، كما هي، وهذا ما تشير إليه السياسة ووسيلتها العملية الدولة.

■ في ثنائيات جديكم عن إشكالية الأصالة والمعاصرة تقدمون تقييما إيجابيا لحركة الإصلاح التي أسسها جمال الدين الأفغاني وأتباعه في مختلف الأقطار العربية. هل ترون من وراء ذلك أي ضرورة قراءة جديدة لنصوص هذه الحركة؟

أعتقد أن حركة الإصلاح الديني التي ظهرت في أواخر القرن وأمنت خلال الربع الأول من القرن العشرين، كانت بالأساس تيارا من تيارات التحديث التي عرفتها البلاد العربية والإسلامية، وقد عنيت أساسا بتحديث الخطاب الديني سواء ما تعلق منه بالكلام أو بالفعل أو بالممارسة الاجتماعية التي كانت متنامية مع الدين، كان أهم ما فعلته هو أنها جعلت الحداثة الفكرية والاجتماعية ممكنة. فهد ربطت بين المفاهيم الدينية القديمة وبعض المفاهيم العصرية. وحاربت الكثير من التقاليد الدينية التي تحد من الثقة بالإنسان والعقل والعلم. وهي تشكلت لكونها أصيلة في الوعي العربي والإسلامي ما كان من الممكن من لحظة ظهورها للمسلمين عبر مجريات العصر الحديث والقبول بها والانضباط فيها، وأصيلة تعني هنا أن هذا الفكر كان يعكس تفكير الرغف السليم لطرف واحد من المعادلة ويسعى إلى الحفاظ على توازنه ورشده في بحر التناقضات والصراعات المتفجرة، فالتفكيريون الطائفيون بتقليد القرب في كل شيء كانوا مجرد نقادين ومترجمين ولم يبذلوا جهدا لتعريض مبرراتهم للتفكير الضروري لحصول الاستيعاب. وكان المحافظون بالمثل مجرد بيفغوات تعيد إنتاج أفكار وتقاليد القرون الماضية.

لقد هدم الإصلاح الجدار النفسي والروحي والعقلي الذي كان يحول بين المسلمين وبين الاتصال والتواصل مع التطورات العلمية والتقنية السريعة التي تشهد بها الحضارة، وبهذا المعنى فقد قام بعمل مضاعف، فمن جهة كشف للمسلمين عن جهلهم وتأخرهم وانحطاط نظمهم الاجتماعية والعقلية والدينية، ومن جهة ثانية قرب إليهم النظم والمكتسبات الحديثة عندما أعاد صياغتها بلغتهم ومصطلحاتهم وتعاريفهم.

هذا هو الجانب الأول، الإيجابي إذا شئت، لكن الموضوعي في نظري، لفراحت الإصلاح. لكن الجانب السلبي الثاني، السلمي إذا أردت، هو أن الاصلاص والانحطاط في العمل خاصة التأويل الديني في ميدان الحداثة أصبح ككل عمل تاريخي جزاء من الماضي، وقد فقد صدقيته ونجاعته، اليوم لأن الإشكالية التي بلورها كانت ترد على مسألة أصبحت ثانوية الآن في نظري، وهي مسألة الدفاع عن مبدأ الانفتاح على الغرب وتبني قيم الحداثة ضد سلطة الطغاة المحافظين. والحال أننا لم نحتاج اليوم لافتتاح أحد بأن مكتسبات الحضارة التقنية أو العلمية مفيدة ولنا مصلحة أن نأخذها، إن مشكلتنا هي العكس تماما، ليست الدعوة للحداثة ولكن كما أرى، وهو ملخص أعالي في السنوات الماضية، نقد هذه الحداثة والكشف عن العيوب والمزق والانسدادات التي تتضمنها

سواء على مستوى الفكرة والتصورات أو على مستوى التطبيق الذي شهدته في مجتمعنا العربية الإسلامية. واعتقد أن مشاكنا الرئيسية اليوم ناجمة عن الأخذ بحداثة مشوهة. أو مفهوم مختزل ومقتر وعديم القيمة لحداثة استهلاكية واستعملية لا قيمة لها ولا روح. ولا مدبر لنا إلا إعادة النظر في مفهوم هذه الحداثة وتمزجها ووسائل تحقيقها من أجل العودة إلى تاريخ يكون فيه من الممكن لنا السيطرة على ما ينهال علينا، أي على حركة التقدم العلمي والتقني بدل أن تكون ضحايا لها، وهذا يقتضي قبل أي شيء آخر تطوير نطلنا الأخلاقية والفكرية والسياسية أي كل ما كنا قد تجاهلناه في نصف القرن الماضي.

■ **تقولون في كتابكم «أمد الدولة الدينية قد ولى موضوعا وليس في الغرب لقطه» (ص ١٦٤) اليس هذا القول مبالغا فيه؟**
 □ اعتقد أن قولي أصبح واضحا على ضوء الكلام السابق هنا. فلم يعد هناك إمكانية للمراعاة الكلية وحتى الأساسية على الأخوة الروحية لتجاوز الصراع على المصالح وبالتالي لبناء جماعة منظمة وموحدة وقابلة للبقاء في أي بقعة من بقع العالم. إن جميع المجتمعات القائمة اليوم قائمة بفصل وجود دولة تتمتع بإدارة تحقق بعضا من النجاح في رعاية مصالح السكان الاقتصادية والصحية والتعليمية وغيرها، وعندما تتفقد هذه الإدارة في تحقيق ذلك أو يبدو عليها الاخفاق لا يبقى هناك أي أساس لاستمرار الجماعة أو لضمان وحدتها واستقرارها. وكل الحروب اليوم حروب على توزيع المصالح لا على تحديد الأديان أو المذاهب أو التفسيرات الدينية، وحتى الحركات الإسلامية التي ظهرت في العقدين الماضيين في البلاد الإسلامية تدرك ذلك فلا توجع نفسها للسلطات القائمة على تجاهل هذه الأخيرة لرعاية مصالح الناس الأخوية ولكن لتقصيرها في رعاية مصالحهم الدينية. وهي لا توعد السكان بعلوك السماء ولا تهتذب ولاهم وجماسهم لما تحجز لهم من مكان في جنة الله الخالدة. ولكن تركهم أنها الأقدر على رعاية مصالحهم الدينية وإدارة دولتهم السياسية وتعيؤهم على شعارات تطبيع العدالة الأرضية.

بالتأكيد قد يحصل أن حزبا يدعي بالشريعة فيقيم الإسلام أو يستلهم التقاليد والمبادئ الإسلامية يصل إلى الحكم. كما هو الحال في إيران. وقد تبرز داخل السلطة الإسلامية تيارات تنادي بإخضاع مصالح الدنيا إلى المصالح الآخرة. لكن يبقى هذا الحدث عارضا سببه انهيار صدفية القناعات القديمة بعد أن ارتبطت بالظلم والديكتاتورية، ويبقى الفئران التثويرات أقلية حتى في صلب النظم الإسلامية، ولابد أن ينشأ في هذه النظم، عاجلا أو آجلا التناقض العميق بين نظرتين علمية والجمعية ونظرة عقائدية ديمغرافية. والأولى هي المؤهلة حتما للانتصار لأنها هي التي تستجيب للظروف الموضوعية والاتجاهات العلمية للجمهور العربي كما هو الحال في كل المجتمعات الأخرى، هذا يعني أن جميع الأنظمة الإسلامية التي نشأت أو يمكن أن تنشأ في العالم بسبب الأزمة التي تعاني منها للحداثة للشوهة والرتبة التي ذكرتها سوف تشهد لا محالة انقساماً، ثم مزيجاً سلطة تقومها بالضرورة نحو معركة ياد فيها السياسة مكانها كقوم ديني وناظم أول العلاقات الاجتماعية والحياة العمومية، والمفضل دليل على ذلك ما يحصل في حوض النظم الإسلامي في إيران وهو الذي ولد من واحد من أكبر ثورات العصر السياسية.

■ **عندما تقولون أن مسألة السياسي بدأت مع نهاية الخلفاء الراشدين هل تقصصون السياسي بالمعنى الليكسيغرافي الذي ميز ممارسة معاوية بن أبي سفيان في مقابل للممارسة السياسية بالمعنى الفيلل الذي ميز سابقيه من الخلفاء الراشدين؟**

□ لا أقصد السياسي بمعنى مجموعة القليات والوسائل التي تميز نموذج التنظيم السياسي عن نموذج الانضباط الدين الحماسي كما وصفته. وهذا يعني أن لكل رعاية المصالح الدينية لجميع أو جزء من السكان محرك السلطة القائمة، مهما كانت أصول أو عقائد أو درجة إيمان القائمين عليها بخلاف السلطة الدينية التي تخضع هذه المصالح لهذا ضمن المصالح الأخوية، أي مصالح الدين والسلطة الدينية. وثانياً استخدام وسائل التنظيم والتراتب البيروقراطي وتعدد الصلاحيات من جهة والتعامل حسب ميزان القوى من جهة أخرى. وهو ما نضميه الحسابات السياسية لا العقائدية. ولعل خير تعبير عن ذلك كلمة معاوية، أول ملك في تاريخ العرب المسلمين: لو كان بيني وبين الناس شرعا لا انقطع، إذا شوهوا أرغبتا وإذا أرغوهوا شددت. فمن الواضح هنا أن معاوية يضع الحفاظ على السلطة والدولة في المرتبة الأولى. وأنه يبتنى موقفاً براماتياً لا عقائدياً يسمح له بفهم ميزان القوى والسيطرة عليه.

■ **تعرف جميع الدول العربية والإسلامية ظاهراً الإسلام السياسي، لكن يبدو أن بحكم تقصير دول عربية وإسلامية معينة، أي تلك التي عرفت حركات تحضر ضد الاستعمار الغربي، ما تفسر كمنظور لظهور الإسلام السياسي في دول تقول بتطبيق الشريعة؟**

□ لا. لا يهتم بحثي بالبدول العربية الإسلامية التي صرحت حركات التحضر ضد الاستعمار أن كانت قد فلت بالفعل أن قوة الإسلام السياسي وتطرفه مرتبط بدرجة الاخفاق الذي شهدت عملية التحديث التي عرفها المجتمع، وبالتالي بعض هذه العملية نفسها. وهذا تماماً على عكس الأطروحات الشائعة التي تربط ظهور الإسلام السياسي بالجمود أو بالتأخر الفكري والاجتماعي والمضاري. فهو في نظري ثمرة تحول المجتمع إلى النظم الجديدة والحديثة، أي نتيجة خروجه من إطارات المرجعية والعملية التقليدية ودخوله في الأطر الجديدة، من دون أن تجد هذه الاطارات المرجعية مكافئها الحقيقي في الحياة العملية. أي أن تتحقق ألوهية الانسانية التي كانت مرتبطة بها. فلا حصلت الدولة ولا التضامن الاجتماعي المنتظر ولا العدالة، بل ولا احترام الكرامة الانسانية للفرد والجماعة. لذلك فلت الإسلام السياسي هو الابن الشرعي للحداثة الفرتة والمجهضة، التي أعيد تصويرها بما يسمح بانخراط نخبة صغيرة واختناق شعب كامل. وهذه العملية ليست مقصورة على دولة دون أخرى، عربية كانت أو غير عربية مستعمرة سابقة أو غير مستعمرة، فالضمصون الرئيسيين للتاريخ الحديث عند جميع الأمم والشعوب هو انخراطها في عملية التحديث وسعيها الحق أو الناجم إلى استيعاب الحداثة سواء من حيث هي وسائل إنتاج (التصنيع) أم نظم سياسية (بناء المواطنة التي تقوم على المساواة في الحقوق، والعربية الغربية والمشاركة العملية في تقرير مصير المجتمع). أم من حيث هي قيم إنسانية داعية إلى جعل الإنسان في مركز العمل الاجتماعي والفكري وتحوله إلى غاية

لا إلى السلطة لخدمة الدولة أو ضحية للنظام السياسي والاستقرار السلطوي وهيبه للدولة. ولكن رد فعل الجماعات التي خسرت رهانها على الدولة يختلف باختلاف إرثها الثقافي والتاريخي وظروفها وإمكاناتها ومواردها وموقعها في الخريطة الجيوسياسية. ففي العديد من الدول الأفريقية والآسيوية كان للعقيدة القومية أو الثانية الدور الأول في التعبير عن أجهاض قيم الدولة، وهو الذي قاد إلى حرب تصفية عرقية لا تزال مستمرة في بعض البلاد ويمكن أن تنتشر في بلاد أخرى. وفي البلاد العربية والإسلامية التي تمك بنية ثقافية وطنية أمتن، كان للعقيدة الدينية الدور الأول في ذلك، وفادت إلى تفجر حروب سياسية عنيفة بالدرجة الأولى.

■ تعرف فصائل الإسلام السياسي تحولات كبيرة منها من يفرق في الحرب العنيفة وإنها من يرفع شعار الديمقراطية، ما هو مستقبل الإسلام السياسي؟ وما هي حدود الحل الأممي المطبق في بعض الدول العربية؟

□ الإسلام السياسي ظاهرة تاريخية مرتبطة بأزمة نموذج الدولة والتحديث الذي عرفته المجتمعات العربية وليس له أي قاعدة في الحقيقة الدينية. ومن المفروض أن يستمر عبر اللجوء إلى العقيدة الدينية للتعبير عن الفساد العائد الوطني والاجتماعية الحديثة في بناء لمة التضامن الاجتماعي والهوية الجمعية. وذلك طالما استمرت أزمة نموذج الدولة. ولم ينجم العرب والمسلمون في القوس إلى طريقة يمكن فيها استيعاب التكتسيات الحديثة، والعلمية والثقافية والفكرية والسياسية، دون أن يكون قتل الإنسان وسحقه هو الضن المطلوب لذلك. أما اتجاه هذا الإسلام السياسي نحو التطرف أو نحو التعامل مع الحركات الإسلامية من قبل خصومها ومعارضها. وإذا كان من الصحيح أن بعض تيارات الإسلام السياسي ميالة للعنف فهي ليست الوحيدة من بين التيارات السياسية التي عرفها القرن العشرون وحرب العصابات التي كانت تشنها الفصائل الماركسية لا تزال مستمرة حتى الآن في بعض المناطق. والمهم أن تعرف السلطات الرسمية والرقى السياسية الأخرى كيف تحمي البلاد من الانجرار إلى العنف وتجنبها الحرب الأهلية. والحركات الإسلامية تجمع تحت رايها فئات ومطالب اجتماعية ومشاعر أحباط عميقة ومتوترة بالفعل. وهي لا تنتظر إلا الشرارة واحدة كي تنفجر وتدمر عما يعيش في قلوب اتباعها من شعور بالقيس والظلم والاسف في معظم الحالات فضل المسؤولون العرب تقدير القضية الموقوتة التي تكونت نتيجة السياسات السيئة وغير العادلة. بدل السعي إلى نزع فتيلها بالحوار والتفاوض والاعتراف بالظالم وتبكية المطالب الاجتماعية العادلة. أو على الأقل جزء منها. وكذا كان اختيار العرب أو ما يسمى بلة مخففة الحل الأممي هو الذي انتصر وليس اختيار السياسية ومعالجة الأزمة الوطنية بوسائل سلمية.

بالنسبة ل أحد يعتقد أن للحل السياسي مفعول السحر. وأنه كان يستطيع أن يهيئ الأزمة بدورة نقاش أو يقضي على للتيارات الإسلامية

بالإتفاق. ولكن كان من الممكن أن يجنب البلاد تكاليف الحرب الأهلية وأن يدفع بالحركات الإسلامية شيئا فشيئا نحو القبول بقواعد الصراع السلمي. وهذا ما أثار الرعب عند التنظيمات السياسية العلمانية الضعيفة وغير القادرة على المنافسة. ولذلك فقد شجعت في معظمها على اتباع الحل الأممي. ومن المنتظر أن ينجح الحل الأممي في القضاء على التكتل السياسي الكبير وعلى المشهد الواسع الذي قامت به التيارات الإسلامية في السنوات الماضية. لكنه لن يساعد التيارات المتأخرة الأخرى على الحلول مطها. بل سوف يدعم مركز السلطة القائمة ويعمق نزوعها للطفة لأنه لن يستطيع القضاء على العنف ولو جاء من طرف أقلية محدودة. ولأن السلطة القائمة سوف تحمي نفسها هذا العنف المتبقي لتجمل من وسيلة للايقان بالامن. وبالتالي لتجنب نفسها المسألة عن سياساتها وردع أي مطالب اجتماعية جديدة. أن نتيجة الحل الأممي هو تمديد عمر الديكتاتورية وتأجيل الإصلاح الاجتماعي والسياسي لصالح الحفاظ على مصالح الفئات القائمة.

■ دائما حول مستقبل هذه الحركات على ضوء ما نعرفه إيران من غليان سياسي وفكري واجتهد فلهي، والأحداث التي عرفتها مصر في الاقصر؟

□ لعب الإسلام السياسي في إيران دور الحامل لموجة وطنية وثقافية معا تهدف إلى انتزاع حرية واستقلال الشعب الإيراني وراثته من جهة وتغيير منطجه التي سودتها نخبة متفجرة مرتزقة وفلسفي اجنبية الروح والشاعر تحقير ثقافة الشعب وتكبر هويته التاريخية وراثته الحية من جهة ثانية. أي من نخبة دمرت معنويات الشعب الإيراني في الحق. وقد استخدم الإسلام لإنشاء اللهجة الوطنية الضرورية لخلق قوى حية موحدة قادرة على إحاطة نظام الشاه المدموم رسميا بقوة والولايات المتحدة الأمريكية. وتوليد منظومة قيم جديدة تعزز احترام الذات والثقة بالنفس وإرادة المشاركة في المقامرة الحضارية العالية. وبعد أن حقق الإسلام السياسي دوره وانتزع إيران من برائن الهيمنة الأجنبية والاستلاب الثقافي والروحي زاد النزوع وسوف يزداد بسرعة وقوة في وسط الرأي العام الإيراني والمثقفين إلى العودة إلى الحالة الطبيعية. أي إلى مواجهة التحديات الفعلية التي تواجه إيران كما تواجه غيرها من الأمم الضعيفة. وهي اكتساب القيم والنظم التي تساعد على تحديثها بالعلم واندراجها في حضارة عصرها. وهي قيم الحرية الفردية والتعاون الدولي والتنمية الاجتماعية والاقتصادية وغادت مسألة الهوية والاستقلال من جديد إلى الدرجة الثانية من الاهتمام وهذا هو الاتجاه الذي سوف يسود ويسمح بانتصار التيار التحرري الإيراني ضد تيار المتدينين الإسلاميين.

أما في مصر فالوضع مختلف بتدعيم بالتحدي المتبادل بين السلطات الحكومية وبين الجماعات الإسلامية أو بعضها التي ليس لديها أي تأييد شعبي وطني ولكنها تستفيد من نفقة سكان بعض المناطق الإقليمية الفقيرة ومن أخطاء رجال الشرطة الذين أساءوا أو استغل صلاحياتهم في هذه المناطق. ولذلك اتخذ العمليات هنا شكل الاستقرازمات المتبادلة بين وزارة الداخلية وقائدات هذه الجماعات التي تتصرف دائما كما يحدث لعصابات خارجة عن القانون في مواجهة شرطة لا تستطيع دولة القانون واحترام الفرد والمواطن بصرف النظر عن أصله وفصله ووضعه الاجتماعي وعقيدته.

باول تسيلان : قصائد مختارة



ترجمة وتقديم

خالد المعالي*

ولد باول أنتشل في بوكوفينا (رومانيا) ١٩٢٠ أمضى طفولته هناك وتعلم في مدارس المنطق. وقد كانت لغته الأم هي الألمانية، وهي لغة أقلية مارلت حتى اليوم موجودة في رومانيا. وعندما أتم دراسته الإعدادية سافر في تشرين الثاني ١٩٣٨ عبر برلين وبيريس إلى مدينة نور في فرنسا لدراسة الطب. قرأ أثناء أيام الدراسة الثانوية تلك بعضاً من الأدب الكلاسيكي العالمي، وعلى الأخص شكسبير، غوته، هولدرلين، ريلكه، كامكا ولكنه أطلع أيضاً بشكل خاص على أعمال الفوضوي الروسي فيودور كروبوتكين (١٨٤٢ - ١٩٢٦) وعلى أعمال الفيلسوف فريدريش نيتشه. وفي فرنسا قرأ لـ جوليان غرين، شارل بيغي، مونتني وباسكال. عاد عام ١٩٣٩ إلى بوكوفينا، وبعد اندلاع الحرب العالمية الثانية بدأ بدراسة الآداب الرومانية في الجامعة المحلية. تبادلت الجيوش المتعادلة احتلال المنطقة، وفي الأخير بقيت الجيوش الألمانية، حيث أنشأ عيتو ومورس استخدام العمل الإجباري. في عام ١٩٤٢ رحلت عائلته للعمل الإجباري وفي نفس العام مات الأب، وقد نفعه بوقت قصير موت الأم بطلقة من الحلف. تلقى في العام ١٩٤٤ مراكز العمل الإجباري ويعود إلى بوكوفينا، حيث يلتقي بالشاعرة روزة أوسلندر.

وبعد وقت قصير تحتل المنطقة من قبل الجيش الأحمر. ينتقل إلى العاصمة بوخارست حيث يتصادق مع الكاتب الفريد مارغول شربير وبير سالون. ينتمي إلى مجموعة بوخارست السورالية. يعمل كقارئ وكمترجم، يلقب اسمه أنتشل إلى تسيلان وذلك أخذاً بنصيحة من زوجة الكاتب شربير.

يشير في العام ١٩٤٧ أولى قصائده إلى المحطة للرومانية «أغورا». وبعد فترة قصيرة يهرب عبر بودابست إلى فيينا. ويؤثر هناك قبر الشاعر النمساوي «جيورج تراكل» في فيينا يصدر مجموعته الشعرية الأولى «العمل من الأوعية» والتي سيسحبها من التداول بعد فترة قصيرة جداً. يتعرف إلى الكثير من الأدباء في فيينا، ويرتبط بشكل خاص بصداقة أساسية مع الشاعرة النمساوية أنتغورج باخمان. يذهب إلى باريس بعد فترة قصيرة ويواصل دراسته هناك ويقوم حتى وفاته متحرراً في شهر السنين عام ١٩٧٠. في العشرين منه تحديدًا، حسب التقدير التقريبي للتقرير الطبي عن وفاته، أصدر العديد من المجموعات الشعرية والتي نشرت جميعها لدى ناشرين ألمان. كما نشر الكثير من الترجمات الشعرية عن لغات عديدة، كالانجليزية والروسية والإيطالية والألمانية والبرتغالية والفرنسية والرومانية، وغيرها. صدرت أعماله في عدة طبعات وترجمت إلى العديد من اللغات العالمية، وأول من ترجم له إلى العربية هو عبدالغفار مكاوي، الذي ترجم له العديد من القصائد في كتابه «ثورة الشعر الحديث».

البارحة.

عندما كان الملح، هكذا في الشوارع أحر
هكذا أحر، حتى ليعتقد بأن الزمن قد بدأ
الزمن الذي يلوح له المرء بأحجية منتصف الليل

من كل الجراح

إرمني في بقعاز الهدوء أمام القلب
يخضر الحجر في الخريف مرة واحدة فقط - وهذا كان

* شاعر عربي مقيم في ألمانيا

ويهيء للزوجين الأكثر عتمة أعذب نوم
هيء لزهرة قرنفل متأرجحة في اليسار.

يا أزرق العالم، أيها الأزرق الذي نطقته أمامي
أحيط قلبي بالرايا، شعب من الرقاق
معروضا لشفتيك، أنت تتكلمين تنظريين تحكمن
مملكك مفتوحة، عليها تشعين
لكنها تغلم أمامك. الأزرق ينحل
العالم الأخت ينبثق من منتصف كلماتك
ضعي المزلاج أمام بوابة الفضاء:
أريد أن أعطي الشظايا عند جدار القلب -
في هذه الغرفة يبقى ذهابك عجيبا.

الليلة التي قاست لنا الجباه. ما هي توزع ورق
الدلب:

الورق الأصفر المنضج تحت المطر، هو ورقي
حينما أفكر بأن الحب زورق
مثقل بالذهب وبالأرياح بحيث لا أحد يستطيع أن
يحده
حتى أنه يدور بلا ريان في خلجان العيون الضائعة
الذي طالما أرتبه السماء نجمتها
حيث يعتقد أنه يعرفك
ولا يتبع أثر أوديسيوس في رحلة الضياع.

الورق الأحمر. المتجمع على طريق مرمى القلب هو
ورقك
انت تعرفين، من يستني حينما أفكر ماذا تريد الليلة
انت تعرفين أين أكون ملقى، حينما أفكر بهذا
وأنت تستلقين بجنب أفكاري
أما الأوراق الباقية فهي أوراق لا أحد:
لكن البنى يحصل على المساء
يتعرف على ابتنا!

عزف سويج

حمل
الى الأرض
برفقة الأثر الذي لا تحطه العين:

طقس الزمن النرجسي
ذلك لأن الأمنية تملأ كل كأس
تملا كل مهد وكل تابوت
كل أثر قدم

فالزمن الذي يقود عينك من الجليد
ويتركك تشعيرين ظلالك
وتستدرجين صمت الأجراس إذا ما رقصت

إرمي لي بفتاف الهدوء أمام القلب
هذا كان البارحة
وهو يسري الآن في دمننا نحن الاثنين.

الموت

الى ايفان غول*

الموت زهرة تزهرة مرة واحدة
لكن عندما يزهر لا يزهر الا هو نفسه
يزهر حينما يريد لكنه لا يزهر في وقته.

يأتي كفراش كبير، يزين السيقان المتأرجحة
دعيني أكون ساقا قويا للدرجة أنه يفرحه.

مساء

في مساء القرنفل يوجد أيضا فم من أجل أن يتشم لك
مازال يعرف الطرق المؤدية إليك
نصف ورقة ليلتك
بنات صرخاتنا الصامتات.
يفضي للظلام مسبقا ويقول الكلمات أمام الأبواب

الصعب كان صعبا
نفسا كانت الريح التي اقتلعت
قلب هذا الذي مازال يخفق تحت الجليد.
تنفتح الأبواب حينما نسمع بأن شيئا كهذا يبقى حقا
هنا.

عيني تسير مع عينيك الى هناك
كأعتم زوجين متتابعين
هي تمطر مثلها كانت دائما. عندما تقف عين بجانب
عين

وأنتم نيام

أنا ما زلت أنا

سنوات

سنوات سنوات أصبح

يحبس صاعدا نازلا ، يحبس

حوله

التتواءات التي يمكن تحسبها هنا

تفتتح عن بعضها البعض كثيرا ، هنا

ألتأمت هنا ثانية -

من غطاهما ؟

يفطيهما

من ؟

انت ، أنت

أنت كلمة ، أنت

أنت خلال الليل

تريد أن تضيء ، تريد أن تضيء

رماد

رماد، رماد

ليل

ليل وليل اذهب

الى العين لأجل أن تبتل

اذهب

الى العين

لأجل أن تبتل

عواصف

عواصف من تطاير الجزئيات الأخرى

أنت تدري

إن قرأنا

نحن في الكتاب

وكان كان رأي

وكان كان رأي

كيف أمسكنا

ببعضنا

ببعضنا بهذه الأيدي ؟

عشب، مكتوب بشكل مفرد. الأحجار، بيضاء

مع ظلال العبدان

لا تقرأ بعد الآن - انظروا !

لا تنظر بعد الآن - اذهب !

اذهب ساعتك

لا أخوات لها ، أنت -

أنت في بيتك عجلة تدور

ببطء من تلقاء نفسها البرامق

تتصاعد

تتصاعد على حقل مسود الليل لا يحتاج

الى نجوم لا مكان

يسأل عنك .

لا مكان

يسأل عنك

المكان حيث استلقوا

له اسم لم يكن يملك اسما

لم يكونوا هناك انها

كان ثمة شيء بينهم

لم يبصروا عبره .

لم يبصروا ، لا

تحدثوا

عن كلمات

لم تستيقظ واحدة منهم بعد

النوم عاجلهم

جاء جاء . لا أحد

يسأل

أنا هو أنا ،

أنا كنت مستلقيا بينكم

أنا كنت صريحا

كنت مسموعا أنبضكم أنفاسكم

أطاعت ، أنا

ما زلت هو أنا ،

وقد كان مكتوباً أيضاً بأن
أين أسدلنا
صمتاً عليها
كأنما صمتنا بالسم كبير
صمت
أخضر ورقة كأس كانت
فكرة نباتية معلقة بها
خضراء، نعم
تتعلق نعم
تتعلق
تحت سماء شامته
بها، نعم
شيء نباتي.

تكلم، تكلم
كان، كان

مرئي، من جلد
الأخاديد الجوفات
آنذاك

نحن
لم نتراخ، وقفنا
في المنتصف بناء
ملء بالمسامات و
جاء.

الأناشيد، هو، هو -
زيانا
اذن

ما زالت هناك معابد
ما زال النجم
يشع
لا شيء
لا شيء ضاع

جاء إلينا، اخترق
رقع بشكل
غير مرئي،
رقع الغشاء الأخير
والعالم ألف كريستال
أطلق، أطلق.

هو -
زيانا

أطلق، أطلق
وعندها -

خلال هروب اليوم هنا
الأحاديث بلون اليوم الرمادي
آثار المياه الجوفية

(بلون اليوم الرمادي)
آثار المياه الجوفية -

ليالي، غير ممزوجة دوائر
خضراء أو زرقاء، مربعات حمراء
يستخدِم العالم أعمق دواخله
في اللعبة مع الساعات
الجديدة - دوائر
حمراء أو سوداء، مربعات فاتحة اللون
لا أثر لظل طائر
لا طاولة قياس، لا
روح دخان تصعد وتشارك في اللعب.

حمل
إلى الأرض
برفقة
الأثر الذي
لا تحطئه العين.

عشب
عشب
مكتوب بشكل منفرد).

تصعد
وتشارك في اللعب -
خلال هروب اليوم (في الغسق)
في الجذام المتحجر
أيدينا الهاربة، في أحدث رفض
فوق
وأهل الرصاص
عند الجدار المشوّر

• إيفان غول شاعر ألماني (اسمه الأصلي هو
اسحاق لانغ ١٨٩١ - ١٩٥٠) كتب باللغتين
الألمانية والفرنسية وقد ارتبط بأول تسييلان
بصدقة معه في باريس منذ عام ١٩٤٩ وحتى
وفاته عام ١٩٥٠ حيث ترجم بعض أشعاره
للفرنسية إلى الألمانية

نعم
عواصف
تطائر الجزئيات بقي
وقت بقي
ما زال وقت لكي نحاول مع
الحجر - إذ كان
مضيفاً
لم يقطع الكلام
كم كانت حالتنا جيدة
حببي
حببي وليفي ساقى
كثيف
عني، مشرق كلوي
سطحي
وكتلي مرتخ، متشعب
هو، هو لم يقطع الكلام
تكلم
يجب التكلم إلى عيون جافة
قبل أن يغلقها
نفسها

مختارات من ديوان التماريت



غاريسا لوركا

إضاءة

تحتفل إسبانيا هذه السنة، ومعها يحتفل عشاق الكلمة اللقحية ومجرب الحرف الفاري... بالذكرى الثوبية الأولى لميلاد غندليب الأنفلس وشاعر الفلاحين. وبسطاء العالم. وعشاق الحرية فيبيريكو غاريسا لوركا.

يعتبر لوركا أحد أنشط جيل ٢٧. ولد في الخامس من يونيو سنة ١٨٩٨ بدفونتي فاسكوس، وهي قرية صغيرة. تبعد عن غرناطة بعشرين كيلومترا من لب فلاح وأم معلمة. أدخلته للفلسفات للفرقة في سن مبكرة ولم تكن تسري أنها بذلك حكمت عليه. كان والده يمتلك في تلك المنطقة الفلاحية الخصبة أراضي زراعية وضيعا.

وفي فجر التاسع عشر من أغسطس سنة ١٩٣٦ سقط برصاصات أئمة رمته بها بشارق كتالونية فرانكاوية حادثة - خارج غرناطة - في وهذه «ليفينار VIZNAR». حيث حقول الزيتون وبيارات البرتقال، في عز الخصب والعتاء وهو لم يكمل عقده الرابع.

وحيث اغتيل رثاء نبرودا ككثير من الشرفاء بقصيدة غاضبة أشد الغضب. تقم فيها على كل شيء. فقد كان موته المفاجيء ومية أصابت أعرق الأعماق. ولوركا شاعر ومسرحي. بل إنه شاعر الأساطير وكاتب عبقري بكل مقاييس العبقرية والجنون، وشعره في جوهره رمزي خلف مظهره الفولكلوري والشعبي. بساطة في الأسلوب. وبعد في الرؤى. أعماله تكشف عن مأساة كائن معذب، فلوركا دائما يعارض غريزيا وبصفته الإنسانية تقاليد المجتمع المهوشة. من هذا التوتر تتدفق أعماله القصصية الرمزية. وعالمه هو الليل بكل مهشيه الليل المسكون بداحضة حالمة. ليل مفر دائما وانفوي لكل مجذب وغيب. وقاموس لوركا اللغوي زاخر بالمفردات العربية: قصر - ياسمين - زيتون - طلع - ليمون - خروشوف - غير قنديل - دغلي... حتى قصائده وبعض كتبه تحمل عناوين عربية غزالة: - قصيدة - ديوان..

ترجمة : عبدالسلام مصباح*

بموته
أريد
أن أنزل البشر.
أريد
أن أموت
جرعة
جرعة
أريد
أن أملا قلي
بطحالب
لأرى جريح الماء.
قصيدة البكاء.
أغلقت شرفتي

لأنني
لا أريد
أن أسمع البكاء..
لكن
من خلف الجدران
الرمادية
لا شيء يسمع
غير البكاء
توجد ملائكة قليلة
تغني
توجد كلاب قليلة
تنبح
ألف كيان

قصيدة جريح الماء.

أريد
أن أهبط البشر،
أريد
أن أتسلق أسوار غرناطة
لأرى القلب القديم
من المثقاب المعتم للماء.
كان الطفل الجريح
يشن
متوجا
بالجليد.
برك
صهاريج
ينابيع
كانت تسيل سيوفها
في وجه الريح.
أه.
أي هيام جب.
أي حد جارج.

أي صخب ليلي
أي موت أبيض.
أي صحارى ضوء
كانت
في رمال الفجر
تغوص
كان الطفل وحيدا
وكانت المدينة تغفو
في حنجرتة
نفجرت
نافورة من الأحلام
تحمية
من جوع الطحالب
الطفل واحتضاره
وجها لوجه
كانا مطرين
أخضرين
متعانقين
تمدد الطفل على الأرض
محفوا

* شاعر ومترجم من المغرب

العدد الخامس عشر، يوليو ١٩٩٨، نؤوس

تسع
في راحة يدي
لكن البكاء
كلب ضخم
البكاء
ملاك عظيم
البكاء
كمان هائل
والدموع
تكتم
فم الريح
ولا شيء يسمع
غير البكاء.

قصيدة الغصون

عبر غابات التماريت
جاءت
كلاب شرسة
منتظرة
أن تسقط الغصون
منتظرة
أن تتكسر
من تلقاء نفسها
في «التماريت»
شجرة تفاح
حبلى
بتفاحة
من بكاء
وعندليب
يمجد التهنيدات.
ويهرىها تدرج
في الغبار
لكن الغصون
فرحة
الغصون مثلنا
لا تفكر في المطر

وترقد فجأة
كما لو أنها أشجار.
واديان
كانا ينتظران الحريف.
جالسين
تغمر المياه ركبتيهما
وكان الظليل
يدفع الغصون
والجذور
بخطو فيل
في غابات التماريت
أطفال كثر
مقنعون
ينتظرون
أن تسقط الغصون.
ينتظرون
أن تتكسر
من تلقاء نفسها

قصيدة المرأة المدة

رؤيتك عارية
تذكرني
بالأرض.
الأرض اللساء
الخالية من الأحصنة.
أرض بلا أسل.
صورة متكاملة
مغلقة
أمام المستقبل
تقوم من فضا
رؤيتك عارية
تعرفني
بقلق المطر
الباحث
عن ساق ذابطة

أو حى البحر الواسع
الوجه
دون أن يعثر
على نور خده
الدم
سيرن في المخادع
وسياتي
شاهرا سيفا لامعا
لكن
لن تعرفي
أين يجثون قلب الضفدع
أو البنفسجة
بطنك
صرع الجذور،
وشفتاك
فجر
بلا حدود
تحت ورود الفراش
الدافئة

قصيدة حلم في الماء، الطلق

زهرة الياسمين
وثور مذبح
رصيف لانهاى
خريطة
ردهة
قيثار
فجر
تنخيل الطفلة
ثورا
من ياسمين
والثور
شفق نازف

ينحور
إذا كانت السماء
طفلا صغيرا،
فالياسمين
يفرش نصف ليل قاتم
والثور
حلبة زرقاء
بلا مصارعين
وقلب
في أسفل سارية.
لكن السماء
فيل
والياسمين
مياه
بلا دماء
والطفلة
غصن ليلي
على الرصيف الواسع
القاتم.
بين الياسمين والثور
أو كلاليب من عاج
أو قوم نائمين
في الياسمين
فيل
وسحب
وفي الثور
هيكمل طفلة
**قصيدة اليد
المستحيلة**
لا أتمنى
أكثر من يد واحدة.
يد جريحة
لو أمكن.
لا أتمنى
غير يد

ولو قضيت ألف ليلة
بلا فراش.
ستكون زنبقة
مصفرة
من جبر
ستكون حمامة
الى قلبي
مشدودة
ستكون حارسه
في ليل عبوري
تمنع
على الاطلاق
دخول القمر.
أنا لا أتمنى
غير هذه اليد
للزيت اليوميه
والشرشف الأبيض
لاحتضاري
أنا لا أتمنى
غير هذه اليد
لتكون جناحا
لموتي.
كل ما تبقى
نورد
بلا اسم
كوكب مكتمل.
ما تبقى
شيء آخر.
ريح حزينة.
سها.
تفر الأوراق
أسرابا.

قصيدة الورد

لم تكن الورد
تبحث

عن الفجر
خالدة
على غصنها
تقريبا
كانت تبحث
عن شيء آخر.
لم تكن الورد
تبحث
عن علم
ولا عن ظل
تخوم
من لحم
وحلم.
كانت تبحث
عن شيء آخر.
لم تكن الورد
تبحث
عن الورد.
ساكنة
من أجل السها.
كانت تبحث
عن شيء آخر.
قصيدة الصبية
المذهبة
كانت الصبية المذهبة
تستحم
في الماء
وكان الماء
يتخضب
بلون الذهب.
كانت الطحالب
والأغصان الفارقة
في الظل
تدهشها.
وكان الليل

يفرد
للصبية البيضاء.
أقبلت الليلة المضيفة
تعكرها
فضة رديئة
والنسيم الداكن
يتزل
فوق الجبال الجرداء.
كانت الصبية المبللة
في المياه
بيضاء
والمياه شعله
لاح الفجر
دون شائبة
بألف وجه لبقرة.
متيسا
ومكفنا
بأكاليل متجمدة
كانت الصبية الباكية
تستحم
بين الذهب
وكان العنديل يبيكي
وجناحه يحترقان
كانت الصبية المذهبة
بلشونا أبيض
وكانت المياه
تتخضب
بلون الذهب.
قصيدة الحمامتين
القائمتين
الى
كلاوديو غين
من خلال أغصان الفار
تطير حمامتان قائمتان.

إحداها
كانت الشمس.
والأخرى
كان القمر.
قلت لها:
يا جاري الصغيرتين
«أين قبري؟»
قالت الشمس
«في ذيلي»
وقال القمر
في حنجرتي
وأنا الذي كنت أمشي
رأيت عقابين
من ثلج
وصبية عارية
أحدهما
كان الآخر،
والصبية
لم تكن أحدا
عقابي الصغيران
قلت لها
«أين قبري؟»
قالت الشمس
في ذيلي
وقال القمر
«في حنجرتي».
من خلال أغصان الفار
رأيت حمامتين
عاريتين.
إحداها
كانت الأخرى
وهما
لم تكونا أحدا

حجر الجنون

ترجمة : حكمت الحاج *

عندما أفكر فيها، ذاكرتي، الوزير الأسود والغبل الأسود يسهران في آن واحد في زاوية غرفتي عندما أفكر فيه، خيالي، أرى «أسد كوينهاجن» يمر من أمامي. عندما أفكر فيها، أحلامي، تتغطى الأرض بقمعات بدون زوائد. عندما أكتب «لا شيء» في ظلام طاولتي تحت إبهامي أستطيع أن أقرأ بحروف فسفورية كلمة «لا شيء».

أيها السادة :

استلمت رسالتكم الموقرة بالرقم ٨٧٦٣ ب م / ب والمؤرخة في السابع والعشرين من كانون الثاني الماضي. أرجو العذرة على تأخري في الإجابة. ولكن أوجاعاً عنيفة في رقبتي سببت لي الكثير من المعاناة في هذه الفترة وسمرتني إلى الأرض أياماً طويلة. أنا في الحقيقة وضعت على واجهة بيتي بساطين كبيرين بنفسجين وأرجو منكم أن تصدقوني عندما أقول لكم أنها ضروريان جداً لهدوئي. وأخيراً جاء بعض الناس في زيارة إلي وعكروا سكينتي وبالتالي اضطرت إلى استخدام هذه الطريقة لإبعادهم. أنتم تفهمون جيداً أنني لا أستطيع أن أسهر الليل وأقضي النهار على شرفتي. العلامات الأخرى التي بُنيت على الجدار لها نفس الوظيفة بما في ذلك اللوحة التي كتبت عليها: «ابتعدوا عني أيها القذرون».

الحل الذي تقترحونه على (أن أدع البساطين والعلامات الأخرى في ممر شقتي) لا يعود على بأية فائدة. إن الزوار يدخلون دائماً من الشباك وأحياناً ينفذون عبر الجدار وهذا الأمر يجعلني أفكر بأنهم يأتون إلى طائرين في الهواء. اعملوا على تهدئة المواطنين وقولوا لهم ألا يروا في هذه الوسائل المتواضعة لحماية الذات شيئاً يجرح شعورهم. أشكركم على لطفكم معي لحل مشاكلي الخاصة الحميمة. هذا وتقبلوا فائق احترامي.

كنا نحن الاثنين في السينا ويدلاً من أن أشاهد الفيلم كنت أنظر إليها. لمست صفائرها ومسحت على حواجبها ومن ثم قبلت ركبتيها ووضعت على بطنها دمية من الورق عملتها من التذاكر. كانت تنظر إلى الشاشة وتضحك، حينذاك مسدت نهدبها وفي كل مرة كنت أضغط على أحد النهدبين كانت سمكة زرقاء تقفز منه.

★ كاتب عربي يعيش في تونس.



التجأت الشجرة الى الورقة
والتجأ البيت الى الباب

والمدينة الى البيت لتجأت

كنت أتمشى متأملا هذا العرض ورأيت مرة أخرى
أن الشجرة قد تحولت الى ورقة وأن البيت قد تحول
الى باب والمدينة الى بيت. وهذا هو السبب الذي
يجعلني أبذل قصارى جهدي لكي لا أخفي نفسي في
يدي.

ضربت رأس الشيخ بالفأس ومن فتحة الجرح خرجت
هي عارية تماما. تقدمت نحوي وأنا أعطيها ضفدعة
وبدأت

هي ترضعها. أغلق الشيخ مجتمه المكسورة بيديه ومن
ثم انفجرت الشعلات تحت قدميه. هي اقتربت منه
وابتلعت

النار. دخلنا نحن الاثنين أنا وإياها الى بيت لكن فورا
أدركنا

أنه ليس بيتا بل بيضة شفافة وتعانقنا أنا وهي وعندما
أردت

أن أبتعد عنها شعرت بأننا قد تحولنا الى جسد واحد ذي
رأسين. نفخ الشيخ على البيضة فطارت ذاهبة بنا أنا
وهي.

رجل يرتدي زي الأساقفة وفي يده سوط أمرني
بالدخول الى

الكنيسة. بدا لي أن البوابة مكونة من ردي امرأة عملاقة
تركم. في زاوية أمامي امرأة كانت ترقص وهي خفية

تماما وبصعوبة كنت أستطيع أن أحرز مفاتيحها. أردت
أن أذهب

الى الزاوية ولكنني بقيت أنظر الى المرأة وهي ترقص.
اقتربت

مني وطلبت أن المس يهدئا. كنت خائفا ألا يرانا أحد
ما.

ولكنني في الأخير أطعت. حينذاك رفعت أحد براقعها
وبدأ من

أن يكون ثديا تحت يدي شعرت برأس طفل وليد.
الرأس كان يضحك. سحب يدي ووقع الطفل الى

الأرض. انخرط الطفل في البكاء وعندما أتحت لكى
أرفعه اختفى، حينذاك عاقتني.

كنت خائفا ألا يرانا أحد. حاولت أن أخلص ولكن بلا
جلوى

خلال الاحتدام نزع واحد من براقعها ورأيت أن
ذراعها ليس

سوى أغصان سمكية خالية من الورق ووجهها كان
شاحبا للغاية

وعموما جدا. بدأت تضحك بغم أورد. سمعت صوت
الطفل يصيح.

هذا هو. ألفت وأبصرت رأسه في يد الرجل الذي
يرتدي زي الأساقفة. كان يحدق في. أردت الفرار

ولكن أغصان المرأة
سجنتي مثل الكباشات.

وضعت الفرجال على بطنها وبدأت أرسم دوائر داخل
دوائر.

وكانت تقطع سرتها وركبتها وقلبها ولكي لا أنسى
وجهها

تجملتها بثلاثة بالأرقام ومن ثم بدأت تمطر. وركبت
عارية

على ظهر حصان وهي منتصبه كالفرسان وكنت أمسك
بالعنان.

كانت تتساقط من السماء أسماك وغر من بين ساقها
والأسماك

تضحك. أحيانا كفي اليمنى تنفصل عن ذراعي من
الرمغ وتنضم

الى يدي اليسرى. أنا أمسكها بقوة حتى لا تسقط
وأفقدتها ودائما

علي أن أكون في أقصى درجات الانتباه خصوصا في
ساعة

إعادة التركيب لثلاث أضعها بالعكس حيث الكف
موجهة الى الخارج.

١٩٦٣

ولد فرنسندو ارببال في ملقة اسبانيا. وعند نيسان ١٩٥٥ عاش في باريس
حيث شارك في الحركة السورية. وكروالي فقد ظهر بالفرنسية. جعل
باله ولغز سردينياء ولكنه اشتهر بمسرحياته. وشعر مثل مسرحه تسوده
روح الطائفة السويداء. من أهم أعماله الشعرية «هجر الجنون» وهو شرح
للكوميديس.

قصائد عشق يابانية

تعريب: عبد الكريم الحنكي *

قصائد عشق مارييتشي كو

تعريف:

مارييتشي كو هو الاسم المستعار لامرأة شابة معاصرة تعيش بالقرب من معبد ماريشي - بن في كيوتو.

وماريشي - ابن إلهة هندية، قبل آرية، للفجر - وهي بوذيسانتا، في البوذية، ورعاية للجيش، وللعاشرات، وللنساء إبان الولادة، وللعاشرين، وهي من ناحية أخرى، حامية للساموراي، ولا يوجد سوى القليل من معابد أو مزاراتها، أو حتى تماثيلها، في اليابان، بيد أن ما يجسدها هو التماثيل الكاشنة غالباً في الجادات مثل أشكال أبي الهول، وهي تماثيل خنازير بصرية تقوم، كذلك بجر عربتها. ولها وجه ثلاثة: الأمامي وهو للرحمة، والجانبى وهو لخنزيرة، والجانبى الأيمن وهو لامرأة في حال من النشوة والوجد، ورغم قلة ما يجسدها، فإنها إلهة محبوبة بالنسبة للشنشن التانترية في تاتشيافا، ولأنها شعاع الضوء، شاكيتي، أو براجنا، قوة أو حكمة فيروكانسا (بوذا الأساسي، دايينيتشي نايبورا)، فإنها تجلس على حضنة في حالة غنى جنسي (فيها) مايوغو - نجمة الصباح.

تكتب لي مارييتشيكو، إذ أقدم الآن المزيد من قصائدها، مشيرة إلى ما أوردته عنها في كتابي (مائة قصيدة أخرى من اليابانية)، على الرغم من أن مارييتشي هي الشاكيتي، أو القوة بالنسبة لاله الشمس الهندي فرانه البراجنا، أو الحكمة بالنسبة لداينيتشي نايبورا. وداينيتشي تعني (إله) الشمس الأعظم، لكنه كذلك بمعنى مجازي فقط، فهو باعث النور في اللاتنامي المركب من لامتناهيات الخليفة. إن بوذات وبوذيسانتات الماهيانا لا يعرفون قربات الشاكيتي، لسبب بسيط هو أنه لا توجد في البوذية أشياء من مثل القوة، القوة هي الجهل والجشع، إنها بالنور، تتحول إلى حكمة.

لاحظ أن كثيراً من قصائدها، وشائتها في ذلك شأن شاعر القرن السابع عشر الانجليزي روتشستر يحيل الآيات الدينية إلى آيات جنسية كما أنها تحول أغاني الجيشتا التقليدية إلى قصائد تصويرية ولعلك فإن من الممتع مقارنة ما مع شعراء الصوفية الفرس، حافظ العطار، وسعدي وغيرهم وكذلك مع الصوفي العربي ابن العربي - مع كل أولئك الذين تعرفهم جيداً عن طريق الترجمة.

إن سلسلة هذه القصائد، كما هو واضح حتماً، تشكل نوعاً من الرواية المصغرة، وتستدعي «مفكرة» أيومي شيكيبو الشهيرة مع تخليصها من نثريتها وتلاحظ كذلك أن جنس العشوق غير محدد تحديداً واضحاً.

تقديم:

هذه مجموعة من قصائد الشاعرة اليابانية المعاصرة مارييتشي كو، ننقلها إلى العربية، عبر الانجليزية التي نقلت إليها من الأصل الياباني، مع إدراكنا ما يكتنف ذلك من محاذير. لكنني لا أظن القاريء إلا متفقاً معي في أن سلسلة هذه القصائد وجراتها المدهشة، بما وراءها من مرجعية فلسفية ودينية موعظة في القدم، تتيج لناسقها أن يحتفظ بها حتى عبر أكثر من لغة وسيطة، فهي شعر له من وضوح الصنق ما يطبع على اللغة، وهي نثر له من دق الشعر ما يرفعه على الإيقاع، وهي فلسفة لها من البساطة ومن جرة الغواية، ما يخذل بلايب النفس، ويرفعها متوجة إلى الزهرة - نجمة الصباح -، تلك التي يابها العالم القديم كله، فيما يبدو، على عرش ربوبية الحب والخصب والجمال، وعدد أسمائها فكانت: إنسانا، وعشتار، والعزى، واللات، وعذراء، وأثينا، وفينوس، وأفروديت، وماري، وماريشي، ثم جعل العشق الجنسي من أهم طقوس عبادتها.

ولقد أدركت أن أقدم لها بتعريف المترجم بالشاعرة وخلفيتها الثقافية، ورد في الأصل ملحقاً بالقصائد لا مستهلاً لها، وهو تعريف يفترض في قارئه إلما كافياً بالبوذية ومذاهبها وأسماء طوائفها وألقتها. لذلك، فقد رايت لزاماً أن أرفق تعريفه ذاك بإشارات تضيئه، سمعت بتجشم متعة البحث في بعض مما فيه غناء من المصادر في طلبها.

بقي أن أشير إلى أن هذه القصائد معربة عن مجموعة للشاعر الأمريكي كيث ركسرت (١٩٠٥ - ١٩٨٢) تضم عدداً من قصائده وترجماته الشعرية التي أنجزها أثناء إقامته في مدينة كيوتو في اليابان ما بين ١٩٧٤ - ١٩٧٨ وأصدرها بعد ذلك، وما نقرأ هنا يمثل معظم قصائد القسم الثالث والأخير من المجموعة، والموسم بد قصائد عشق مارييتشيكو، أما المجموعة كلها فاسمها (نجمة الصباح) - تظهر على غلافها الشاعرة مارييتشي كو وهي تتواجد ووردة في يدها، بعينيتها المغمضتين، وأبشامتها الجميلة المفرقة، وشعرها الأسود الطويل، وجسدها الذي لا يستره إلا العري، إذ أن «مارييتشي هي نفسها نجمة الصباح» كما يقول الغلاف الأخير للمجموعة، والذي يوضح: إن صورة مارييتشي المرسومة على الغلاف مأخوذة من مجلة مايوغو (ومعناها في اليابانية نجمة الصباح) التي تصدرها الشاعرة يوسانو أكيكو، والتي بعثت الثورة في الشعر الياباني الحديث..

✽ شاعر مترجم من الجون.

(٤)

تسألني عما كنت أفكر فيه؟
قبل أن تصبح عاشقين
سهل هو الجواب
قبل أن التفتيك
لم يكن لدي ما أفكر فيه.

(٥)

يدثر الحريف الدنيا كلها
بالتوب الصيني المطرز العتيق
تصبح الجداجد: «نرفو الثياب العتيقة نحن»
حريصة هي أكثر مني.

(٦)

فقط نحن
في بيتنا الصغير
بعيدا عن كل الناس،
بعيدا عن العالم
ولا شيء سوى صوت الماء على الحجارة
حينها أقول لك:
«انصت اسمع الريح بين الأشجار».

(٧)

مطارحتك الحب
كالشرب من ماء البحر
كلما شربت أكثر
ظمت أكثر،
إلى أن لا يروي ظمئي شيء
سوى أن أشرب البحر كله.

(٨)

في الفجر شعاع واحد.
إن هتاء حبنا
لا يدرك
لا شمس تشع هناك، ولا
قمر، ولا نجوم، ولا ومضة برق،
ولا حتى ضوء مصباح.
وكل الأشياء متوهجة
بالعشق الذي يضيء الدنيا كلها.

(٩)

توقظني،
وتقبلني

(١١)

أجلس إلى طاولتي
ما الذي أستطيع أن أكتب لك؟
مريضة بالعشق أنا،
أتوق إلى أن أراك جسدا.
لا أستطيع أن أكتب إلا:
«أحبك . أحبك . أحبك»
يتخرق الحب قلبي
ويعزق أعضائي.
ونوبات الحنين تخنقني
ولن تكف.

(٢)

إذا فكرت في الرحيل بعيدا
والمجيء إليك،
فإن عشرة آلاف ميل تكون مثل ميل واحد.
لكننا في المدينة ذاتها معا
ولا أجرؤ أن أراك،
فاللؤلؤ الواحد أطول من مليون ميل.

(٣)

يا لآلم هذه اللقاءات المختلسة
في عمق الليل.
أنظر أنا، تاركة الشوجي مفتوحا
ومتأخرا نحى أنت، والمخ ظلك
يتحرك بين الأوراق
على قاع الحديقة
نتعاقق - متخفين من أهلي.
أعطي وجهي براحتي وأبكي
فأكلامي قد ابتلت.
نتطارح الحب، وفجأة
يبرز مراقبو الحرائق
بخشخشايتهم ومشكاتهم
يا لهم من متوحشين
إذ يظهرون في مثل هذه اللحظة
أثرثر أنا، وقد أريكني ظهورهم،
بالسخافات،
ولا أستطيع أن أكف عن التحدث
بكلمات لا رابط بينها

وأمنحك الندى

ندى أول صباح في الدنيا.

(١٠)

في يوانع الشجر يغني البوغيزو

بين نباتات الأسفل الحضراء تغني الضفادع

في كل مكان ثمة النداء نفسه

نداء الكائن للكائن

الغيوم الكثيرة تنهادي في الفراغ

قوارب الصيادين تنهادي في المد

تأخذها أثر عتها بعيدا.

لكن الحبال التي ماتزال ، كما كانت قديما، تفتل

مع شعر نسائهم،

تشدهم عائدين

فوق انعكاسات صورهم في الأعماق الحضراء

نحو موائيء الحب.

(١١)

متعددة في المرج، أنفتح لك

تحت شمس الظهيرة،

والدخان الضبابي يكاد يخفي

تويجات وردتي.

(١٢)

لأنني أحلم

بك في كل ليلة،

فإن أيام وحدتي

ليست سوى أحلام

(١٣)

يلذعها العشق، فتصرخ

زينة الحصاد. وصامتة كاليراعة

يلتهم العشق جسدي.

(١٤)

لنسم الليلة معا هنا.

من يدري أين ننام غدا؟

ربما ننظر غدا في الحقول نحن

ورؤوسنا على الصخور.

(١٥)

النيران

تضطرم في قلبي.

لا دخان يصاعد.

لا يعلم أحد.

(١٦)

توتر النهار أقضيه في

أحلام يقظة بك. وبالفرحة أسترخي

حين أسمع في الشفق

أجراس المساء وهي تفرع من معبد لمعبد.

(١٧)

من هناك ؟ أنا.

أنا من ؟ أنا ياء المتكلم. أنت كاف المخاطب.

لقد أخذت الضمير الخاص بي،

فنحن نا.

(١٨)

قمر الربيع المكمثل

يصعد من الفراغ،

ويزيح جانبا شبكة

النجوم، ويجلس كرة من البلور الخالص

على المخمل الشاحب، بين الجواهر.

(١٩)

عطارد، هذا الربيع،

أبعد ما يكون عن الشمس و

يتوهج شعاع ضوء،

في حمرة الفجر

فوق الرمال

والأمواج التي لا تخصي

للمحيط الذي لا يحده.

(٢٠)

ليتني أستطيع أن أكون

كانونا له أحد عشر رأسا

لأقبلك، كانونا

ذا ألف ذراع،

لأضمك إلى الأبد.

(٢١)

أصرخ،

والهزة

تنزع جسدي، فكأنني

شققت نصفين.

(٢٢)

لسانك ينقر ويتحرك

داخلا في، فأعجوب

وأسطع



الغار، والخوخ والدراق،
والسنط واللوز
كلها «تزه معا في آن، وتحت القمر
بفوح الليل برائحة جسدك.

(٢٦)

أحبيني . في هذه اللحظة
نحن أسعد
البشر في العالم.

(٢٧)

لا شيء في الدنيا يعدل
جزءاً من ستة عشر جزءاً من الحب
الذي يمرر قلبينا
ومثلنا نضيء نجمة الصباح،
في الظلمة التي تسبق الفجر،
العالم كله بشعاعها
كذلك يلمع الحب في قلبينا و
يملؤنا بالبهاء.

بضياء يبعث الدوار، مثل دخيلة
لولؤة كبيرة متعددة.

(٢٣)

آن الأوان الذي
يؤوب فيه الأوز البري. وبين
الشمس المأبطة و
القمر الصاعد يخط صف
من البرانت هيئة قلب

(٢٤)

حين عدت من
الحمام الساخن، أتيتني أمام
المرآة الأفقية
بجانب السرير الواطيء، وبينما
نهدي يمتزجان بين يديك
كان ردفاي يرتجان قبالتك.

(٢٥)

مبكر هو الربيع هذا العام

(٢٨)

أشد رأسك وثيقا بين
فخذي وأنضط على
فمك، وأطفو بعيدا
إلى الأبد، بقارب
أرجوان في نهر الجنة.

(٢٩)

لا يمكن أن أنسى
ذلك الفسق المعطر داخل
خيمة شعري الأسود
عندما استيقظنا لتعاطى الحب
بعد ليلة حب طويلة.

(٣٠)

كل صباح،
استيقظ وحيدة، وأنا أحلم
أن ذراعي هي لحكم العذب المذاق
فأضغط عليها شفتي.

(٣١)

تنام (عصفورة) البوغيزو في أكمة الخيزران،
يصطادها ذات ليلة رجل بشرك خيزران،
وهي ترقد الآن في قصص خيزران

(٣٢)

حزينة أنا هذا الصباح
لقد كان الضباب كثيفا جدا
فلم أتبين ظلك
حينما مرت بشوحي نافذتي.

(٣٣)

أهي الريح فقط
بين حشائش الخيزران،
أم أنت ، قادمة إلي ؟
حيال كل نامة
يشب قلبي خافقا
وأجاهد لكي أغلب عذابي
وأهنا بنومة قصيرة،
لكنتي أزداد قلقا وحسب.

(٣٤)

انتظرت الليل كله.
عند منتصف الليل كنت أتلظى.
في الفجر وعلى أمل
أن ألقاك في حلم،

طرحت رأسي المتعب
على ذراعي المثنيتين
لكن أغنيات الطيور،
وهي تستيقظ من نومها ، عذبتي.

(٣٥)

لأنني لا أستطيع أن أكف،
ولو للحظة واحدة أستريح فيها من
التفكير فيك ،
فإن الأوبى * الذي كان يلتف حولي مرتين،
صار يلتف حولي ثلاثا.

(٣٦)

مثليا تتبع العجلة حافر
الثور الذي يجر العرب،
تتبع حسرتي خطوات قدميك
وأنت تغادرني عند الفجر

(٣٧)

في الجبل
مضتة حتى قدميها،
وضائعة في الضباب، تصرخ عصفورة التدرج
ناشدة إلها.

(٣٨)

منذ كم من حياة
دخلت لأول مرة سبل العشق الجارف
لاكتشف في الأخير
أنه لم يعد هناك من ساحل أبعد.
ومع ذلك ، فإنني أعلم أنني سأدخله مرارا ومرارا.

(٣٩)

زهرتان في رسالة
بين التلال النائية يغوص القمر
حشائش الخيزران يبللها الندى.
أنتظر أنا.
في شجرة الصنوبر تغني الجداجد طوال الليل.
في الجو يصيح الأوز البري.
لا شيء آخر.

(٤٠)

إن فوضى شعري
سببها وسادتي الخالية التي جفاها النوم.
أما عيني الغافرتان وخدائي الذابلان
فغلطت أنت.

(٤١)

مرة أخرى أنصت إلى
الصفادع الأولى وهي تغني في البركة.
يغمري الماضي.

(٤٢)

في الحديقة ، يستيقظ غراب
وينب تحت القمر المكتمل ،
وأستيقظ أنا وأنشج باكية
على السنوات التي مضت.

(٤٣)

ألا نك تحبني أتيتني ؟
أمن غير حب أتيتني ؟
أم تراك أتيتني فقط
لكي تؤدي تجربة على قلبي ؟

(٤٤)

كنت ألع من بعيد ، في الماضي ، مثل
جبل يكسوه الثلج .
أما الآن ، فضائفة أنا مثل
سهم أطلق في الظلام
لقد ولى وعلي أن أعتاد
أن أعيش وحيدة و
أن أنام وحيدة مثل ناسك
مدفون عميقا في الغابة .
سوف أتعلم المضي
وحيدة مثل أحادي القرن .

(٤٥)

إنك لا تستطيع بدوني سوى
أن تحيا كيفما اتفق مثل
كرة باتشكو ساقطة
إنني حكمتك .

(٤٦)

هل صاحب طائر وقواق ما ؟
أنتطلع خارجا ، لكنه ليس هناك سوى الفجر و
القمر في قسمة الأخير من الليل .
هل القمر هو الذي صاح :
هو روبريت ! هو روبريت !
الفناء ! الفناء !

(٤٧)

طويل جدا هو الليل على من جفاه النوم

طويل جدا هو الدرب على متفرح القدمين
طويلة جدا هي الحياة على امرأة
صبرها الغرام حمقاء .
لم كان لي دليل مراوغ
في طرقات العشق المتلوية ؟

(٤٨)

إن هذا الجسد الذي عشقت
هش ، مزعزع بطبيعته ،
مثل قارب هائم على غير هدى
نيران الصيادين الشرهين
توهج فجأة في الليل .
ويتوهج قلبي بهذا الألم .
هل تفهم ؟
إن حياتي تنطفئ .
أنفهم ؟

حياتي

وإذ أتلاشي مثل العصي
التي تمسك الشباك في وجه التيار
في نهر يوجو ،
يضاجعني التيار والسديم .

(٤٩)

ليل بلا نهاية . وحدة
ورقة قيقب تسوقها الريح
أمام الشوجي . وأنا أنتظر ، كما كنت في الأيام التي
خلت ،
في مكاننا السري ، تحت القمر المكتمل .
آخر الجداجد الناقوسية يغني .
لقد وجدت رسائل حبك القديمة ،
ملأى بقصائد لم تنشرها أبدا .
أسيح ذلك ؟ إنها لم تكن إلا لي أنا .

(٥٠)

إنني أمقت هذا الظل ، ظل شبح
تحت القمر المكتمل .
أسرح ، في شعري الذي يشيب ، أصابعي
وأنساءل : أصبحت بهذا النحول ؟

(٥١)

مع أول الضوء أصبح
والرعدة تسري في أنحائي . خارج نافذتي
تنطوح ، ساقطة ، ورقة قيقب حمراء .

ما الذي علي أن أسلم به؟

اللامبالاة؟

تعمد الأذى؟

إنني أكره مرأى النهار الطالع

منذ ذلك الصباح الذي

حولتني فيه نظر تك الحالية من الحس الى قطعة تلج

تشبه القمر الشاحب في الفجر.

إشارات توضيحية:

- ماري- بن (أو ماري- بن Marihe-ten كما تسمى كذلك) هو الاسم الياباني للالهة الهندية ماريهي MARICI التي تعني في السنسكريتية شعاع الضوء (١) وهي كما ترى إلهة كوكب الزهرة.

- اليوديساقا هو الشخص والذي يكون جوهرة هو اليودي Buddhi (أي الاستشارة)، والذي يحظى بتقدير خاص بسبب قراره بوجاهة بخله للنهائي في القهرسات، وذلك لكي يقوم بتشفيك معاناة الآخرين (٢) وهو كذلك كل من يديره له القدر أن يكون بولده، فهو (يودا المستطيل) (٣).

- (اليودا) صفة، تعني، المستعرج ومن هنا جاز عليها الجمع. - الجيشا من الغنيمات والرافعات، أما الحاصرات فهن زنايات المعبد المقدسات اللاتي يوطنن قوى الطبيعة على الخصب. وقد كن جزءا مرتبطا بهيأة الزهرة في الديانة القديمة في أوصاف مختلفة من الحضارة، وكان ينظر إليهن كمعجول حتى أن بعض الأسر كان ينذر بعض بناته لهذه الهمة المقدسة (٤).

- الساموراي هم طبقة للمحاربين الأرستقراطية اليابانية. وطيه، فإن نعمة الصباح ماريهي تكون رية للطقس والعرب كذلك، ولا يجب فهي السمة التي عرفت بها الزهرة عند الأسوريين أيضا: مدح هذه ظهور الأسوريين على سطح التاريخ، لم تعد الزهرة رية للذقة والحب الشهواني فقط، بل أصبحت أيضا رية حرب مولده. ثم أن هناك تقاربا كبيرا بين الاسم ماريهي وبعض أسماء الزهرة: والعرب هنا إننا نبتدأ اسم السيدة مريم Mary سنجد لقب كوكب الزهرة عند الرومان... ويشير القناد أن أن الاسم Mary كان اسما عاما يطلق على إلهات الخصب (٥).

- الشفن Shingon طائفة بونيه يابانية. وقد جادتها سمة التانتريكية من اليودية التانتريكية التي تعد تطوروا معها في إطار الديانة اليودية في الهند وجوانها (٦) والثانرا كتاب مقدس ترتبط أجزاء منه بالديانة الجنسية: ديانة اللذات الجنسية التي سادت معظم الألفار في هذا العصر أو ذاته. قد أدلت قاضية في الهند من العصور القديمة إلى القرن العشرين، وكان إلهها هو شوبو، وزمروا هو صنو التفكير، كتابها المقدس هو داجاز من التكتاره (ومعناها: كتب المنصوص) (٧).

أما تاشيفيلوا فهي مدينة تقع في الشرق من طوكيو. - فريوكاها هو كوكب الشمس الهندي، ومختلف في السنسكريتية اللحن، ودمجي كوكب مامايوكا كانا في القرن الأخير.

وهو في اليابانية دايينيتشي ناهيراي، وتعني-يودا الشمس الأعظم (٨). تعبير طائفة الشفن «موضوع القديس الأول ومصدر الطاقة كلها» (٩). جوجيانا، ومعناها «البلاغ الأكبر» هي الاسم الذي يطلق على اليودية التي سادت في أرجاء الشفان في الهند والقيت ومتغيرا في الصين واليابان (١٠). أما إفسار للترجم الأخيرة إلى أسرخس جنس المشرق، وما تنطوي عليه من إناج إلى ملكية جنسية محفلة، فلا أرحمها، فالأرجل التي تصورهما هذه القديسات لا تحمل على ذلك، كما أنها تشير إلى المنصوص، وحسب ترجمته - الصفتان اللذان ذكر في Hs الذي لا يخلط اليوس، وأو قد كن أن كوكب الزهرة، كما صعدت شاعرنا الهرة إلى التصريح به شأن الشاعرة اليونانية القديمة سافري التي صارت بذلك في شعرها، والتي تماثل الكلمة الدالة على للطفة

الأنثوية في الانجليزية (Sapphism) ترجع سدى اسمها، وعضوا- هوما بلغت هذه القديسات قاعا لا يبلغ سفلى تماثل للعابد الهندية القديمة التي يشد بعضها إلى الحد الذي يهمل له عمر أبو ريشة فمفسره بقضية يقول أحد ألباتها مونغية شفاي تفتن في ريشها غامغان، وأصفاءة من علامات كثة.

وأخيرا، فإن الترجمة الانجليزية لهذه القديسات محدلة لعضاء من موعضا- من للترجم إلى الشاعرة ومن للشاعرة إلى المترجم، أما هذا التعريب فلهذه ال

مشكل.

١- انظر مادة (MARICI) في دائرة المعارف البريطانية Encyclopedia Britannica.

٢- المصدر السابق، مادة (Bodhistva).

٣- ول ديورانت: قصة الحضارة- الهند وجوانها، ترجمة زكي نجيب محمود، الإدارة الثقافية للجامعة العربية، القاهرة، ١٩٦١، ٢٥، ١٩٦١، الجلد الأول، ج ٣، ص ١٩٧، ٥.

٤- سيد الشفان: الزهرة بين الخصب والعرب، مجلة الكرمل، العدد ١٩٨٩، ص ٦.

٥- الشفن، نفس الوص.

٦- دائرة المعارف البريطانية، مادة (Shingon).

٧- ديورانت، نفسه، ص ٢٢٢.

٨- دائرة المعارف البريطانية، مادة (Valroca).

٩- ديورانت، نفسه، ص ١٩٦.

معاني الكلمات حسب ترتيبها في المقاطع

١- الشفوي: نوع من الأوبى أو التوافق الانزلاقي ذو شرائع ودية.

٢- يوشب: زاهرهه ميهام نهور تانتوسا التي تطعها أوراق الشجر بالياباس الصيني لطحن القديم.

٣- ترجوع هذه القديسات أعضاء عدد من قصائد ديوت شهر الفصل وأعضها للشاعرة يوسان أكيكو.

٤- تردد سدى لفرة في سفر اليوانشاد (وهو من الأسفار الدينية الهندية القديمة).

٥- يرمج اليوسخيوز غالبا إلى عضليوب، ولكنه ليس عضليوب، ولا يفسد أولا، إنه عضليوب أياك الياباني للفر.

٦- تكتي: هذه القديسات هي أفتية، ذات صيغ كثيرة، من أغاني الجيشا.

٧- شكل التكتي كلالها عبارة عن تماثيل شامدة.

٨- اليانث إيوز صغير ولكن اللون يفتي الشفاء في شمال هو نشو، الجزيرة الرئيسية، وهو يتفاح الكثير من ظهور هذه القديسات في أنه لا يطر في تشكلات سميهه، بل على هيئة صفوف غير منتظمة.

٩- للرة الأنثوية مركة روميه: تنطلق بالروح الانزلاقيه، وتشد على طول جانبي السير في كثير من المنازل اليابانية.

١٠- كان ذلك القديم القديم تشاندا يوشب يقسم يومه إلى ستة عشر جزءا طول الجزء منها ٩٠ دقيقة (١٠٠ للفر).

١١- ياقب الأرجون: كناية عن متاع اللتي.

١٢- لوتو شوكرامتي (٨٢٤ - ٨٨٠) هي بلا شك أعظم شواهد اليابان، وهنة، تردد ما يشبه سدى لشجر قصائدا.

١٣- الأوبى: زناح عرض يشد من فوق القوب الياباني (العرب).

١٤- أمادي القوب: ديوان شراي له جسم حصان وذيل أسد وقرن وحيد في وسط اليودية (العرب).

١٥- اليانثشكو نوع من لعبة (الكرة والياديبوس) المعروفة، وتتكرر في اليابان قاعها لللاي باليلايوس المتفرجين تماشا في اللعب، إنها رمز للانتماء في عالم الرعم والجمال والمثقة والجنس. أما الملكة فهي اليرينا القوية الأنثوية ليوذا في برية الشفن، وهي تقابل الشاكي، القوة، قوية الاله الهندي، وتلاظ من اليرينا بعض ما، تقوى الشاكي.

١٦- الصفة الصفوف الأولى في الفجر كوكبها إلى ما قبل الكوكبات، العهد الإمبراطوري الثاني، وهناك الكثير من أغاني الجيشا التي تكررها ضمنيا غير أن ماريشيتشكي تولى: بل كان القصر ملك هو الذي صاغها، وهو سطر جديد كل الجدة.

عزيمى سلطان ازانى يمانى على الغائبين من بينهم اربعة ايام من ايام الحزن والحداد على اهل البيت الطيبين
 كان يقف في احدى الساحات العامة في احدى المدن العراقية وكان ينادي بالاسماء العظيمة
 وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة
 وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة
 وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة
 وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة وكان ينادي بالاسماء العظيمة

شعر من افغانستان

شعر: عزيز سلطان الزين ■ تحت: احمد فرحات *

أنتحسار

لا أذكر إن كنت قد انتحرت
 الليلة الماضية
 كان كل شيء يوحي
 بأن رائحة حيوانية اليقة
 غطت ريف «مزار شريف» *
 أحسبت هذه الرائحة
 وسال دمي تحتها
 ورودا لا تخاف
 الدوس

* مزار شريف مدينة في افغانستان

العالم من قبل

من قبل أن تكون هناك
 حدود ودول
 كان البشر يزبنون
 الأكمنة بحرية الحركة
 وعدالة اللغة / الاشارات
 كان الحب طازجا
 والنساء مثل الحرير البكر
 والرجال أقل شراسة
 وجنونا

.....

* شاعر من لبنان.

من قبل أن تكون هناك

حدود ودول
 كان العالم جنة
 تخشاها الأسطورة
 ويستسلم لها الخيال
 ويموت على أعتابها الشعر
 من أقصاه الى أقصاه
 ومن أعماقه الى أعماقه
 تخذبو مقلع
 يستسلم لضرباني الهواء

يقعي أمامي
 ثم يطلب مني أن أترقب
 بالأسرار التي يخزنها
 منذ آلاف السنين
 أستجيب له على الفور
 تاركا الأسرار مستقرة
 في أعماقه
 يشكرني الهواء
 كما تشكرني أسرار
 التي راحت تلمع بإشارات
 مفادها أن احذر أيها
 الشاعر العث
 بكوايسك الشخصية
 مرة أخرى

اليابانيون

اليابانيون جديون
 في الضحك والمزاح
 والحب والنوم والتزهات
 جديون حتى في الهذيان
 والجنون وسائر لحظات
 التحرر من العقل
 اليابانيون ... آه
 من يخترق جديتهم
 «الكارهة» حتى لنفسها؟

مفاوضات

يفاضني الموت
 كل يوم
 لا يتعب أبدا
 أما أنا
 فأخاف أن أتعب
 بالتأكيد

ميتون

في الحروب
 لا يجيد أحد منا
 عد الأمور
 ولا حتى مراقبة سقوطهم
 أو النظر الى الأرض
 التي تغطي بهم

في الحروب..

كلنا ميتون

والأحياء منا بصورة

مضاعفة

مراقبة

السهول لا تجرؤ

على النظر الى الجبال

الجبال لا تجرؤ على

النظر الى السهول

ومع ذلك الكل يقوم

بدوره المرسوم له

لأن السماء تراقب

الموقف بحذر

قدوة

وحدها الشجرة

تلتهم الأفق إذا

قررت

لكنها لا تريد ذلك

خفاة أن يخافها الهدوء

وكذلك الانسان

الذي يعيث بها ليل نهار

الشجرة كائن يجب أن

يظل مجهولا على الرغم

من سطوعه القوي

الشجرة ، إنها
توأم إشاراتها المفصولة
عنها فينا

وحيد القرن

جنود الأمم المتحدة
نوافذ مفتوحة على
الضعف المحب.. الضعف
المحيد.. الضعف الكريم
بالا بتسامات
إنهم قوات فصل
بين الكذب والكذب
المقابل

يعرفون الحقيقة في أعماقهم
لكنهم لا يريدون السطوع
بها

إنهم سباح على طريقة
السباحة السياسية
التي يلجأ إليها وحيد
القرن الأمريكي
لتجميل صورته في الداخل
قبل الخارج
جنود الأمم المتحدة
دمى زرقاء شقراء
سمراء

إلا متى غير وحيد القرن
موقفه وقرر أن يؤدب
العالم بتأديب
جثة لا تقوى حتى على حراكها
الصامت

أسئلة وأجوبة

ماذا يفعل الشاعر
في الحرب الأهلية؟
يأكل نفسه فقط
ماذا تفعل القرى المتصارعة؟
تؤكد على غيابها
بها لا يقطع شكاً ييقن

ماذا تفعل الضحايا؟
تنظر يأس إلى الدمى
المعدنية وتقول:

اقتلونني بعد .. يرحمكم
الله

تفاح أسود

أسنان آدم
تحولت إلى شجر تفاح
من كل الألوان
تفاح تأكله النساء
قبل الرجال

أهناك تفاح أسود؟
يسأل صوت نسائي

تعقبه إجابة شاعر:
إنه التفاح الوحيد

الذي لا يفسد
ويفسد كل من يأكله

التفاح الأسود يأمر
الجميع ويتوسلهم

في أن واحد
التفاح الأسود : هو

الموت الذي من الأفضل لك
أن تأكله قبل أن يأكلك

التفاح الأسود شجرته
كبيرة ظليلة

ونحن نهارها بالتاكيد
جموع لا أحد

كانها غير موجودة
تلکم الجموع المتحركة

في الشوارع ، في الأسواق
من المدن الكبرى .. والصغرى

تلکم الجموع من كثرتها
هي لا أحد

شمس أخرى
يلزمني شمس أخرى

لأرد على الشمس

الاعتيادية التي تقهرنا
بنظامها الدقيق
من لا مكان

من لا زمان
تأتي شمس الشعر

يتعلق بها من يتعلق
ويتجاهلها من يتجاهل

لكنها دائماً تأتي مفاجئة
وجسورة

وتحل سقف الفراق

.....
.....

شمس الشعر
تشرق على النخبة فقط

وتتحدى بصوتها
كل الأضواء الاعتيادية

.....
.....

وصية صعبة
حذرنني أي من

الحياة قاتلاً:
إنها مأكلة غدادة

ولا تعرف غير الانقلابات
الرمادية على الرؤوس

ولكنها مفروضة علينا
يا أي .. فماذا نفعل؟

قال:

تزوج بامرأة جميلة جداً
واقنعها بأنها هي الحياة

البديلة
واهرب كما الطيور

إلى الجبال
وعاقب من فوق

الحياة التي تغدر
بالآخرين من تحت

.....
.....

لم أزل حتى الآن
عاجزا عن تنفيذ
وصية أبي الصمية جدا
فراغ ناعم
فراغ ناعم يدفع بي
في اتجاه حرب
صارخة مع أي شيء
يصادفتني
أمشي مدفوعا به
أصل إلى أحواض مملوءة
بماء أحمر
يخجل الفراغ الناعم فجأة
ويأمرني بالعودة قائلا:
أن الأوان كي تندمج بي
ليهدأ العالم
ويمسك نفسه عن
مشاهد سفك الدماء
هنا، هناك وهناك
حج الدم
من بعيد في الداخل
يرميننا حجر القلب
بأوامر الضرووات
نحن الموغلين فيما لا نعرف
وفيا لا نرى
مهلا يا حجر الدم
أنت أصلب منا
ومادتك لوحدها تصلح
لكشف المجهول
قلاع الريح
نحن في الجبال الأفغانية
نصنع من الريح قلاعا
لجبه الريح
نخافنا الغيوم
نخافنا الأمطار
أما الرعد والبرق

فهما بعض حربنا
على ظلام قرر أن
يظل مطلقا
في الإنسان
في الجبال
في التراب
وفي البغال التي هي بعض
علامات على ثقل
الحياة
.....
.....
نحن في الجبال الأفغانية
لا نعرف غير الغضب
المحب
قلاعنا في الريح
هي مأوى لغير القادرين
على التحليق
نحن الأفغان
عيوننا نحن الأفغان
لا نعرف الرعب
ولا اللمعان الخامد
الواحد منا
مخلوق ليهد السلود
من كل نوع
وكل حجم
وكل صلابه
الواحد منا
مخلوق ليصب النار
من جحيمها في جحيمها
غير أننا أيضا
أرق من عصفور
يخنيء في ارتجافه
حالات
أفعال جبالنا
ليست جامدة

ولا مخفية
ولا مشتتة
بل هي تندفع في الفضاء
حلقات إثر حلقات
ومن الصعب فصل
الضوء عنها
المدفون في العينين
كل شيء يحترق
حتى الأنهار المشتتة
حتى الثلوج المصلدة
حتى البحار المغرزة
كل شيء يحترق
الجبال، السهول،
الحيرانات، الطيور
كل شيء يحترق
حتى الأصوات السائلة
في صمتها
حتى الموت في غفلته
حتى الاحتراق في احتراقه
يحترق
لكن مشهد الاحتراق
مدفون في عيني فقط
الشعر العظيم
كل شيء يتكرر
إلا الشعر العظيم
جديده عن جديده
تفصله الذاكرة البشرية
نها .. نها
لا يعرف تكرار
النهب
أيها الشعر العظيم
يا ملاذنا الفاقع
لا أحد يقدر على
معهزتك.

ليحدث كل هذا

حمدة خميس*



ليبرغ الليل
مفتونا بعتمته
لن أشعل قنديلا
يلص على حلكته البهيجة
وليمشط الأشعة الأخيرة
فوق الذواب!

ليرقد النخل
هاننا
في رعشته الأثيرة
وليرفو المساء
خصلة الحزن المؤرجحة
بين الفصون

ليهدأ البحر
ويشرب ملح
ويتلعلل الصليل
والأصداف
وليات بغير ما يأتي به
وما عودنا أن نعتاد

لنسترح الأهوال
في مهدا
وليضحك المرجان
لدعابة الأسماك
إذ خبات في أجسادها
ما لا نراه
من فتنة الألوان

ليشرب الأرجوان
في أزهار ريشة الأميرة^(١)
ولتبق معلقة
كأجراس السكون

من أعناقها
حتى الذبول!

ليبتلع السرخس
أشواكه
وليهب عناقيه
الحلود
والهباء

لتنهش الوريقات
على أغصانها
حين رذاذ الماء!

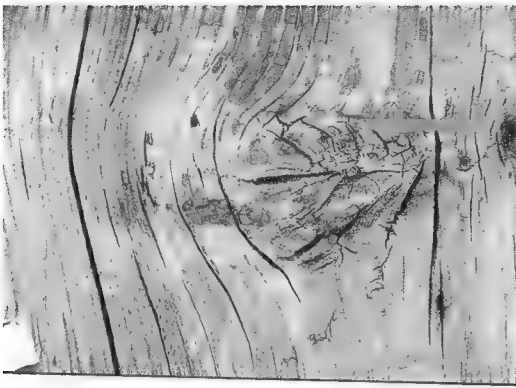
لتتق السلاسل
مشنوقة
على الجدار
والميزان متأرجعا
بين العدالة..
والغياب!!

ليقع البلع البيس
على أعناق
قبل النضوج
ولتنفض العذوق
من الأسى..!

لتحط البيغاوت
مأخوذة
على بذار الشمس
وتستهي..!

لتعد البلابل
هانئة
الى أعشاش الغاف^(٢)

* شاعرة من الامارات العربية المتحدة



يعمر الصبار كتيه مكتبة
يفتحها لساثر الزوار
مكتبة في دما، دجلة

كتاب ...
مكتبة معلقة
مشرفة
كتاب

دفاتر من الهوى غبأة
كتاب

كل صفحة كتاب
كل شوكه قلم
وكل زهرة مدلى قلم
كتاب

في وجهه قرى جريئة
في فمه مدينة
في يده علم

ديك الكمين
ديكان

على السكين الممدودة زندا من

كتاب

صفحات الصبار
كتاب لا تمزقه الريح
قديم يعبق فيه الدوح القمري
جديد يقرأ فيه اللوز
يقلب فيه البحر نواظره
ماذا لو يعطي الصبار الفجر دفاتره.

غرف عالية

ضباب ..
في غيمة الصبار بيني غرفا عالية
سطوحها نوافذ
جدرانها أبواب ...

زنبقة الحدود

مدينة معلقة
معمرة
من حزن بابل اعتلت
الى أنين أنقرة

مطالعة

★ شاعر من لبنان

بالذهب المعلق
في الغروب
وفضة الامشاط

ليضحك النارانج
إذا مر به

وينوس الهوى.
لتذهب البنات
كالبطاريق
الى مدارسها.

وترقد الحقايب
في خزائن السهو
ولتبق الدفاتر
الصغيرة وحدها

ترقى
على مدارج السنين!

ليحدث كل هذا...

سوف أرقبه من غبتي
الصنفي

كسلحفاة حكيمة
تخفي نسلها

وتغضي
نحو حكمتها القديمة

في المحيط
واكور الصلصال والتنعان

بين الليل والغيش الشفيف
وأرى استدارات.

النهار!

١ - نبات من فصيلة العصاريات.

٢ - شجر صحراوي

٣ - شجر النيم.

٤ - ضاحية في الشارقة

٥ - شجرة الفل

قلب التخت

ديك يمشي من فوق

ديك يمشي من تحت

في الغرفة ينتظران

في سكتة قانا صوت

صوت حياة أو موت

الموت

- الموت

عنقود من ناس

مربوط في دمعة كاس

كالصوت

يقلته عشرة حراس

- الموت

زنبقة سوداء

مشلوحه

بيضاء

في أرجوحة

- الموت

ضمة أساء مسفوحة

- الموت

ألف ساء

ألف مساء

ألف شتاء

في قهقهة مذبوحه

- الموت

أنين نساء

في ثرثرة عمياء

في مقبرة مفتوحة

حاشية

كتاب

مكتبة معلقة

في ماء دجلة اعتلت

جرت قري مشعشة

كتاب

تليسه البلاد معطفا مرقعا بأخضر

تقلعه الساء قبعة

زلفوطة

الموت

خمس دجاجات في رجل

سكين

طاولة

طنجرة مضغوطة...

تفتح جبهة من ناس

طاولة في طاولة في طاولة مربوطة

زلفوطة

وعريس مد الكاس

حوار

أتمرى في الرمل

أتمرى في الريح

يتمرى الغيم الأسود في وجهي

ويرى - ما لست أراه -

قافلة من أهلي وجدودي

ينهرها بسياط الليل المبصر عبدان

كالدمع غزيران

كالخزن جديدان

قحطان الأعمى جدي

وأخوه الأطرش عدنان

ولد

رغيف الغيم على صباح الشمس

قبيل الفجر

ولد

خداه ورق البردي

ومدامه الحبر...

قصائد

باسم المرحبي *

١ بين المرأة والقناع

١- قصيدة الى لونغست سترنبرغ

٢ شاعر في المنفى
أسأل أيها الشاعر
- أين بلادك؟

فتمحو الغيوم دمة
أو تثبتها ، مثل نقطة على الحرف

أسأل أيها الشاعر ،
وفيا قامتك تسندها أنسر سبعة
لتكتمل أسطورتك

يجب عينك ضباب غامض
تقول .. خبأتها في دمة
خبأتها في وردة تحت القميص

أسأل ..
أين مرآتك ؟ أيها الشاعر
فتشير أصبع الى الأفق

.....

والذهب برادة الصمت
ومثل عراف يشتمل على الذهب والمرايا والقناع ،
تؤكد ...

ان الدمة الساهمة
مرآة لا تكذب.

٣ تبغ واحلام كثيرة
الكتاب ساكن على الطاولة
يتنظر ربحك
لتناثر كلماته

تبغ واحلام كثيرة
أنتها المرأة
تكفي لأن أقطع هذه الجبال

على الجدار تعلق الأقنعة
والظلال تتكاثر على الخشبة

وقم خطى بعيدة
وموسيقى ذاتية في الظلام

هذه الحياة حزمة أقنعة
قناع يراقص امرأة
قناع يضرب في سهول بعيدة
قناع ينكب على طاولته ،
يشرب الخمر

يصرخ .. لم أجد ، بعد الكلمة
التي أهزم بها وجه عدوي
قناع يعتدل ليقول:
الوجه مقفلة على أقنعتها

الأقنعة تصطف على الحائط
مثل أسلحة مستعملة
وفي المرأة صورتك
يخضبها هواء المصحات
الهواء حقل أقنعة

أو حفل أقنعة
قناعا لقناع
هذا هو العالم

وأنت أعزل
إلا من دمعتين
تجر فان ركام الأقنعة

★ شاعر عربي يقيم في السويد.

العدد الثاني عشر - يوليو ١٩٩٨ - نيس

والمنحدرات بضبابها

يد في أبخرة الأزمنة

تلوح

والسهوب اختراع طريدة عمياء

قمر محو يتشبث بجدار الهواء

تنبئه سهول بجليدها المترامي

يد تلوح واجهة

فيما الهواء يتدفق

كان آلاف الأيدي الخفية

تدفعه.

٤ مدار الصمت والكلام

لا علاقة لي بهذا الصمت

لا علاقة لي بهذا الكلام

منحن لأخط أحلامي

في هذا الفتق الهائل

لجلباب العالم.

• سلاسل الدمع

الماضي حديقة خلفية

لأقفاس مليئة بالأيام

والذكريات سلاسل دمع

تقطعها طيور هاربة في يوم ماطر

وهو بمرآته ، طائفا.

يري الأيام أيامها

.....

أريد كلمة أقطع بها هذا الصمت

أريد ورقة

أزن بها هذا الظلام

تنطف الكلام حبرا

يتزين الأرق ليلته

الوسادة مفتاح

لكثر من الكوايس

تعبت من هذا القص

أريد أن أوميء

تعبت من يدي

أريد أن أنظر ، فقط ،

وحتى هذا لا طاقة لي به

العالم مشهد

يطفو فوق جثة المكان

روائح ساهرة

٦ وجه في المرأة

محاولات عدة لكتابة قصيدة واحدة

• غالبا ما يتحدث

حين أنظر في المرأة ،

كأن وجهها آخر

هو الذي يطل

• أنظر في المرأة

فيذا بي

أرى أنني لست أنا

• أنا اثنان

وجه في المرأة

ووجه ينظر لذلك الوجه

• أنا وجه أول

ينظر الى وجه ثان في المرأة

• صرت أتعرف شيئا ، فشيئا

على وجهي الآخر في المرأة

وصرت دائما استضيفه

• وجهي في المرأة

ضيف على

• حين أطل في المرأة

- في الزجاج السريع العابر -

أبدو غريبا لي

... وجهان ،

وجه في المرأة

أخذ يشيخ

وآخر يتعجب له !

• وجهان

واحد طاف في ماء المرأة

وآخر طاف في الهواء المحايد

كأنه بلا زمن.

كريستيان ستاد

شرح في مقدمة الريح

زهران القاسمي*

أنا الطاعة المنكشمة

فوق الجرح

ما جئت إلا كي أعيد

السيرة القديمة لهذا الوجه

وللرعد أن ينقلها غامضة

سامنح جسدي هذه المرة

إغفاءة

بعيدا عن صدى التقيؤ

واليك تسحبني خيوط الحنين

وبجملة تكتسح البعد

فالكأس المقلوبة تنبيء بالعاصفة

حينما تسلى أصابعي

بالبحث عن الرذيلة الحلال

في خارطة المستقبل المكشوف

فلن أحرق أوراقك

بل سأودعها جحر فار مهجور

وعلى جانبي تتلوى فراشات الأمل

مختنقة من أثر المبيد

وشكل واحد فقط

حين استأصلت الطريق إلى الظلام

ودنت نصف مفتوحة

دوائر متشعبة بالنار

نحو امرأة تحرض السلالات

على التوغل أمام المعنى

* شاعر من سلطنة عمان.

ومضطربا من نهج القوافل
ومن الحكايات الساقطة
على رؤوس الأحداث
الحلم المهاجر طرف النسيج
على إبرة تصرخ على الخراف المنكودة
صورة أخرى للميلاد الذي افتتحته
بشرح في مقدمة الريح
ولتبقي هشاشتها في فراغ محدث
كلمات الضمير الداكن
حين يذبح صداها على ارتداده
فأنطلق سريعا
سأمل عليك أخبار الرحلة
فذلك الميدان، تحفه أشجار الرضا
حصنا محرما على الهائمين الحفاة
الذين يضيئون لاحقا متشدقين بالحنظل
على عربات الليل المحتوية
على القبلات المغشوشة

على قواميس الأحلام المسجلة لحقيقة النجوم
 على الأرواح الصحراوية
 هو تذكرة سفر مزورة
 ولسان جغرافيا الصمت
 وقناصة للجن الساكنين في النواصي الكاذبة
 ودائما تدور هذه العقيدة على نفسها
 الناي لها طريق
 كائنا في سبات، هو أعمى
 أصله معنى بريء
 يخرج كفكرة عترة
 والقضاء المحيط بها بيئة للدوران
 وبلا تشتت محوم حول القمة
 ناشرة سحابتها
 تأخذ من تكرارها
 تكوين أقدامها الكاذبة
 وعبر هذه الانقلابات، تعيش على قماتها
 مباركة أشكالها المختلفة
 وفي خضم الولع
 عشا تمنحني التعاليم حبالها
 قالوا: نبحث منذ عشرين عاما
 على شريان شفاف بلون الماء
 في كبد الغراب
 يستنون :
 لكي نكتشف أشكال الروح
 ونضع حدا للخرافات
 وقالوا : شخص واحد فقط
 استطاع منا أن يلخص
 فتحول الى الجنس الآخر
 أحدهم يعقب أسفا:
 لقد باء كل منا بالفشل
 شكل واحد اختلق السقوط
 في ملاحه نفس الفكرة التي خامت
 نفس الحصى التي تبحت عنها
 خيوط العنكبوت
 الدوائر نصف مفتوحة
 لكن السهم مخترقا ثبات المرأة
 زاد الشقة عمرا مجانيا
 وانصبت مؤسسات المكايد
 لانطفاء النار

حيث يامة في موسم الحصاد
 تتأملك فجرا
 نجومه مهددة
 وتتعري أمام عينيك
 رسالة سرية
 تحسك بضرورة التوجع
 حتى لا تحترق
 باسم الروابط المحافظة
 وفي هذه اللحظات
 أطلق عنان لساني نحو الجدار
 ذلك المنصوب بيني وبينك
 أقول له:
 إنني أمقت النقوش التي تسكنك
 وبعد ميولي الى التكويس
 أتمنى كوني جرذا
 فتزهج المعنى
 في أعين السلالات
 الضاربة خارج الشكل
 والتصنع في اللامبالاة
 لكونك الوجه الآخر للغد
 وكثروب في جوف الذاكرة
 ينتهي القرار الى وجهك
 بعد الضياع المركز
 يامة تتأملك ضربة مباغطة
 من النور، نحو الأمس
 فتأمرك بأن تطوق المدينة
 لتختفي تحت اسمك
 وبعد الغياب الطويل
 الذي تكثف بيننا
 سأسحب حزني من قرنيه
 لإخراجه من زرينته
 فأضربه على مؤخرته
 لينطلق الى أبعد الحدود
 أنت سيف يبريء الجرح
 تتأملك
 وتتعري
 وتغلق المكان

 أنا
 سليل النظرة المغبوة.

أحمد زرزور *

(١)

هذه الابتسامة بالأبيض والأسود شربت لبن الصباح
وسألت معي: أهنأك غداء يا أمي؟
الابتسامة بكت على ملائكة انتفاضة يوم ٢٠ فبراير،
ونامت - على غير عاداتها - في خصلات فيروز - وبعد
أن اغتسلت بـ:

«يا زائري في الضحى
والحب قد سمحا
عينك أعلنتا

أن الربيع صحا» *

تعلمت كيف تعيد النظر، ألقت بالحاسوب، وقادت
السيارة لنسيان مقاميء وعلى إيقاع شهور ملهمة
صاغت جسدها ثانية، قالت لي:

«امحني هذا الشرف،

وعندما غبت صرخت في الجدران.

(٢)

ابتسامة مكاره جدا، برسالة زوجية جدتي واطلقت
نساء عينيها الفطرتين.

هل تعرف الآن: مقعد أمي، وحال البيت الذي بخرها؟
هذه الصورة: أين استسلمت من جديد،

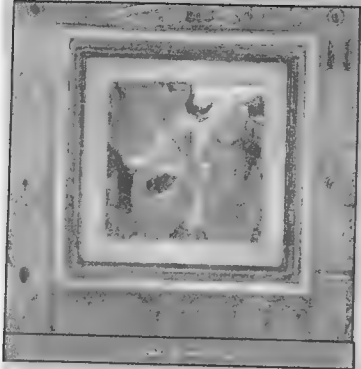
ألا تزال بملأك تحلم؟
الملاك الصيفي الذي نظفها وأنقذها من ندمي.

(٣)

أجزم أنك تهتكت، ويعيدا أفرقت روحك في
ضجيج الهوانم، من الذاكرة لم تواصل اغترافي،
سميت بعض الشيء، وعن شيء غامض اعتذرت
عل السلم، بلغز عينك أعدت إشعالي، الجميع -
لحظتها - أسفوا، ضبطوني أضلل حواسهم وغفروا.
نعم، هذه الفتنة قنيصتي واللثغة عرضتي ولا أزال
أمسك ببقايا خرافة.

هذا الشتاء، علي شارعك البولافي عطلت،

* شاعر من مصر



ناشدتني الصمت أوحال نوفمبر.
وترجعت الدرج

(٤)

أنت ذهبت، ومن وصاياانا كنست ضحككتك،
طواعية: سلمتها للسري القديم.
ليست هذه حقبة الحب لا أحد بمستواها، جميعنا
ضالع بها عداها: أنا، بالوشم أو الوشم بي/ يوحش
الثائتات، أنت / كلانا بمنورة فكي
الدولة/ الآخرون بمنامة وصلوات.
من الشاشة المخادعة: ماذا كنا ننتظر؟

(٥)

من تراقفتي الآن: عليها أن تلك الكبرياء الخفي
المحيط بي أثناء دخولي، ستعثر على معجزة وأطفال
يتحرون فعلا (ليس حكما ذاتيا)، وأمسيات لا
تختلف بعدها أقدام رجل وامرأة.
فقط: عليها أن تحرق مليا في بكارة وقتي لتتزع منه نخية

وتوصل

الرجل

الغائب.

هوامش:

■ من أعية لعبروز

تنهيدة لوداع الغرفة

أشرف العناني*

(ال محمد المغربي وآخرين)

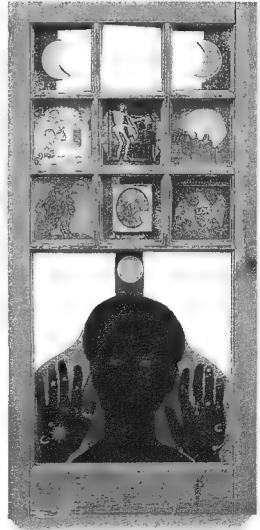
لم يكن بيدي أن تتزحزح قدمي
وأترك أساء من أحبيهم
معلقة بلا تاريخ قبالة نظري

خلف ظهري بلطة المحارب
التي رسمها صديق ذات دهر
تعليقا على امرأة
دخلت سن اليأس تمهيدا لفراقي
إذ ربما ترفض يدي أن تحرك
الهواء حتى لا ينقلب الحائط على ظهره
وهو مل بين ذراعيه كلمات ذكرى
وعناوين عابرين

ما الذي يدعوني إذن لتلميع حداثي
واستعطاف الهاتف
لتنبيه حبيتي بأنني وحدي
وليس لدي مكان نكتشف فيه سذاجتنا من جديد

يا إلهي
يبدو أنني أترجل عن متفائي
وأغادر الماضي الذي
يسكن غرفة تشبهني
وتحرس من سنين عادة الصمت
التي تلازمني كانتحار مؤقت

ليس اعتذاري هناك سوى حيلة
لرصد تنهيدات تكسرت داخلي
ومواساة النجمة التي تراني الآن
وأنا أتفكك - دون دموع - على
سبيل الوحشة
فيا يد خافية تسحبني من يدي
لنغني مثل عمال المقاهي
وهم يطوون في آخر السهرة أسرار نهار طويل
ويمدون أصواتهم ترياقا
لوحدة فاجأتهم



بريشة بيبي سار، أمريكا

* شاعر من مصر.

شتاء النقود

عقيل عباس علي

لوحه الفنان: وجيه وهيبه مصر

لقد جاءوا.

أعرفك أيها الأكثر انخفاضاً من المراقد، والأكثر
انخفاضاً من النظرة المتخفية بالوصايا
.. أيها المقشعر من أنين الرمال
ومن الهبوب الذي يلاحق النورس المرباط.

على مداخل صحراء
هي سوق للقمجر، تقرأ فيه الأحلام ما قد رآته
كنا نصنع حصناً للوردة المرحبة بأناسيينا،
وبأعيادها التي تشهد على المارة الحية
.. كانت أحشاؤنا أكثر رجابة، والنار على أرضفتها
تغازل جنون الحداقات التي تحدث عن نعمة القلب
المصغي

ثم فرشنا خواصر الحجير
حين ترك الغروب مفاتيحه لنا
ومنح الصرخة الصديقة
للذكرى التي لن تذبيل.

في هجرة الملح

احترقت أجمل الأوراق

وأعيت مدن كانت أكثر علواً من الحراب

ثم أقبل شتاء ممسكا برنين القشة

كنت أنقش البحر على الركب الطرية

واصنع غاراً من تلاواني للأصابع الأكثر طراوة من الرحم

ثم فجأة جاء

من أنت؟

قل ما تريد قوله

اني أقطر من لفحك نصيب الوردة ودلاها

وتلك هي الأكاذيب تطلب المشورة

قل ما تريد قوله

عندي لك هذا السر:

العاشقة أكملت عدتها

والنهر أهدى لنا مباهاجه

توليه

خلجاته

وأخرج لنا لسان نقائه

أنا الذي يصفعكم بهذا السناء

قل ما تريد قوله

✽ شاعر من العراق

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨ - نزهة

لك وحدك امتنان النشيد، لك وحدك يا أمين
صفحاتنا
ولك ينحني الليل المليء بالحمى
المجد، كل المجد لك يا من نلت ضربات الشمس.
لكن آه
كان وجعنا مقذوفا صوب البعيد. كان مجيئنا من
أجل عقاب العقاب
ومر على أهوائنا أنين رضاب مفخورة
ما قد رسم يمازح المذارى، ويمسح أجفانهم بالقبل
المدماة.
أكنا بعيدين، ومن بعدنا ذلك كنا نبتهل،
ونحلق،
متنعمين تحت ظل أشرعتنا بوصايا ملحك
لكن دعك
دعك بعيدا عن الأوراق
الأوراق مرايا تهجى وجهها
ودع يدك بعيدة عن جرح النائم
دعك بعيدا
التساؤل لوعة تغوي
كانت الظهيرة حلما، وكان الحلم صحوة التراب
كان جوعي عاشقة تأكل ما محوته - جوعي ندم
الأرباء - جوعي حوضي،
لم تستقر فيه، بل كتبت على جدرانها فاتحتك،
وتأملت في مراياه حلمك النازح الأخير.
سأصرخ بكم،
وأطعنكم بحراب الضوء
- بهذه اللمهة كنت أتكلم فيها مضى -
سأصرخ بكم،
وآخرون سيتحدثون عما تحدثنا به
انك تتحدث كما يليق بك يا بحر النعم، هذا هو
امتيازك.
الصامتون يوقدون المشاعل لمدن أكثر من الحراب
ثم جاء الظل.

ظل امرأة، ليروي لنا شيئا آخر
عالية صرخة أيتها المرأة،.. عالية صرختك، يا حواء
كنا نكيك تحت ابطنه
«لا أحد قد سمع بهذه المكاشفة، حين كنا نرسم
أفواها، فيها مضى كان البحر قد طعمها بزعفران
الحر،
كنا نبذل ظلماها بقاء الجهات كلها،
ونلوح لها بمناديل نعيمها حليب أنداء يافعة»
وفجأة لاح من بعيد صليل سيوف الغياب، وبان
وجهه
أيها الغياب، يا من يعطينا ظهره، ليرك لنا كلامه
أيها الغياب..
على أجمل الأوراق التي أعجبت
كتبتا وصايا الصمت
وحطنا الجنون الأكثر حياء
بلسانه الطاهر
مر الضاحك، المتجهم، عطس على تخاريم العطاء،
وقلم اظافرهم الحيوانية
الرمال العارية، تنهب ثمره الاعتراف المستحقة في
الظل الذي يتقدم ذكراهم
هو ذا عصركم.
لشبيهي
آه شبيهي، من يستطيع أن يدوزن قرارات قلبك
تشبيهي الحر
سأعطي قوتي
لتناديهم بأسمائهم
ونسج منذ الآن خواء خوائهم
هو ذا سرهم.
لقد جاءوا
ها هي ذكرى مديح الوردة تستيقظ
ها هو يدنو ليطن الذموع الحبيبة
ها هو يدنو ليحظي بلسانه
الموجة الفاتية تطعن، لاهته، صراخها
هو ذا شتاء النقود.



باسل عبدالله الكلاوي*

● الغجر

العجر لا عبو شطرنج
بيادقهم: النار والحجارة
الليالي الراقصة والشوآت،
المروج الواسعة الخضراء
والدروب التي لا تنتهي!
شاههم: هو الحرية
التي لا تنزم أبدا!

● المرج

آن للبقاء فينا
أن يجف
فقد مر رتل الصبايا
عبر المرج
ودخل الغابة البعيدة
وها نحن الشيوخ
والجوابون
والغرباء
نسقط صرعى
فوق أرض الله الفسيحة!

● ليللة ما

يا ليالي الشتاء
أنت أيتها الليالي الصافية
ذات النجوم المتلألئة
ها أنا وحيد في الشارع
أقطع المدينة إلى النهر العتيق
لأهمس إليه:
- أه أيها الصديق
إنها هناك
وأنا هنا
وليس ثمة أمل

* شاعر من العراق.

فقط ذلك الحزن الهادي.

والعميق
الذي يأكلني!

● النهر

النهر فتى شجاع
ورغم كل الزهور التي نرميه بها
من الضفة الخضراء عند المغيب
فهو يتحمل أنين عاشقائه أولئك
يحملهن في حناياه
ولا ينكسر!

● الليل

الليل
لهب أسود
دوننا دخان أو قفصضة حطب!

● زنايق

انني أنثر الزنايق على سرير الماء
وأجرح قلبي لكي أكتب قصيدة جمالك
لكيما تبتسمي ..
تبتسمي تحدي في البعيد!

● المطر

المطر
يغمر ثوب الليل
بالعطور
ويرشقه بموسيقى
لا تنسى
ولا تضاهي!

● المملكة السعيدة

لا تفكر كثيرا
تكفك مرة واحدة
لكي تترك أن الطريق إلى النعجر

طويلة

وإن الفتيات اللاتي سبقنك
على درب الليل هذا
دون أن تطالهن،
الفتيات الجميلات الصامتات
بغداثرهن القمرية
سيدلفن
ربما
إلى مملكة الحلم السعيدة
التي هن جنياتها!

● حبيب .. 10

بعيدا بعيدا
سامضي وحدي
بقامة مخنية
لأطل على نهاية العالم
وظلمته

حيث أقف صامتا

معدقا بسكون
في هوة الموت المخيفة
ستنعب الغربان حولي

وسيمر شبح امرأة جميلة ليهمس:
- الحب ليس لك!

● حبيب .. 12

ذكراك
تبعث دوما الحزن في قلبي
ورغم أن المعنى
يصدق في الليالي القمرية
ببهاء طلعتك الجليلة
فإن هناك قطا صغيرا
بين أضلعي
يبكي فقدانك الأبدي
ويأبى التعزي!



منحوتة للفرسان كارلوس إيمبارا، إسبانيا

فيمصر الروح مريض بالليل من نفضة...
صواعق التي لا أذكرها

عش قشرة من بحر المياه... أكون أنا والشجرة المنحرفة...
تتأقلمني ثلاث الحيطان...

السندي يتحضر بحسني...
أفمن صفة الأجرت حرقها على أنباري
وأيا الودع تاج تنام على كلام أورداني
(منحرفة هي خطايا هذه المدينة...)
عصيانها أم عصيان ذلك الذي برلكه التوايت

ويخلج في أسماء لأشري...
مذروفت فوق اختار تلك الليلة المؤجلة:

في حزن لا يتبعه غيب

هو شاعره من السعودية

هي الأسفار تبطل من بين قدمي حاضرة

ما تقدم من خطاياها

وما تأخر

معاستر في ديب الأعصاب كيارق

تقطعت عيدها

من بقولة السؤال المعبر

ثمة أحساد تحيا كلما هلكت

ما يحس همت أن تخرج من شرفة الخرافة الصماء

كلما حطينا وردا نيس في عروق الروح نصالاً تن

عند حيدة الصمت

(هل جاءكم حديث الأحساد قاب استجاب الأثر...؟)

- لا يكتب أعزاس الثرى إلا الثرى

التيها فتاة لعينها لغة مسجونة بالخلاص

من يتحسن لما وجي البايات المتقدة بزفير عاصرها؟

من يتخذ مرأيا العتية من كسور مرأياها...

منذ وقت غير بعيد رقدت في مستشفى بمدينة كبيرة غربية حيث

اجريت لي عملية شعرت بأنها مزعجة نوعاً ما إلا أنها مرت بنجاح وتوفيق. لكن الحديث يدور ليس عن ذلك الموضوع... فقد قابلت هناك ثانية، في المستشفى، نتاشا.

قابلت ثانية - هذا صحيح، وغير صحيح. وما أورد الحديث عنه، أنه يوجد تواصل غريب للطم، وربما ليس لحلم واحد، مع الواقع الذي أسبغ على هذه القصة معنى كاملاً وإن كان غير واضح حتى النهاية ليقيس على الأرجح، أكثر غموضاً وإبهاماً. فالكشف عن كل شيء أمر مستحيل، بل وغير ضروري أيضاً، حيث ما يتم الكشف عنه سرعان ما يصبح عديم الفائدة، ثم يضمحل ويتلاشى، وبرغم أننا كثيراً ما ألفنا بذلك أروع ما في عالنا، الأمر الذي لم يعد علينا بنفع يذكر، فإننا ننزع ثانية بطبيعة طفولية - خالية من الاعياء - إلى الأحاسيس والهواجس الباطنية وإلى كل ما هو قريب منها.

رايت نتاشا، على ما يبدو، في اليوم الثالث من وجودي بالمستشفى، لكن لماذا لم يكن ذلك في الصباح عندما تبدأ المعرضات تنويهاً، أو خلال اليوم الطويل المرتبب كيف تستني لي طوال ذلك اليوم إلا اصداًف نتاشا، وإن يظل ذلك على المساء، لا أدري، فقد كان هناك شيء ما غير عادي، قبل نهاية النوبة كالعادة، مر الطبيب المناوب على المرضى وبرفت ممرضة. كنت مستلقياً في فراشي، أقرأ عندما دخل: رجل

مكتنز البدن، بصوت غليظ، مفرط النشاط في أواخر شبابه الذي حافظ عليه بجهد ومثابرة، وفاتة لا تزال شابة تماماً، طويلة القامة، مكتنزة قليلاً ولكنها في اكتنازها هذا بدت على نحو ما أنيقة جداً دون اسراف، مفرية كما لو كانت قد خلقت هكذا منذ البداية، بوجه رحيب ناعم عامر بالطيبة أو قابلية حتى في أي مكان باستراليا أو نيوزيلندا من الممكن دون توجس أن تبدأ في التحديق إليه بالروسية، هذه كانت نتاشا. عندما دخلت ورائتي اهر وجهاً وترتبت، لاحظت ذلك واخطت أنني لاحظت فائزاً اضاظرابها، وبينما رحمت اجيب على أسئلة الطبيب الاعتيادية عن الصحة، أخذت أراقب بهدوء الفتاة التي تحاول الاختفاء وراء ظهره ولا يمكنها بأي حال التوضيح خلفه، ثم تعرفت عليها أكثر فأكثرت. لم يكن هناك أي شك في أنني التقيتها من قبل، صافيتها ليس في هرج ومرج الشوارع عندما يمكن للوجه الذي يمر سريعاً، ولرة واحدة، ألا يعلق طويلاً بالذاكرة، وإنما في مخالطة مباشرة غير غلوية أو تافهة بالنسبة لي، والتي من الضروري أن تكون

بلا كاتب، من مصر بقم في موسكو.

قد حدثت خارج نطاق الأمور المألوفة، ولكن كان هناك شيء ما غير مفهوم، وعبثاً حاولت تنشيط ذاكرتي إلا أنني ظلت لا أتذكر. وبينما كنا ينصرفان، لم تتمالك نتاشا نفسها بالقرب من الباب، فسمعت للطبيب أن يتقدمها والتفتت نحوي بابتسامة وجلة مشجعة، وكأنها تؤكد بأنني لست على خطأ وبأنها هي فعلاً.

انقلبت كل الأيام التالية، بالنسبة لي، بعد ذلك إلى عذاب، حاولت التذكر فلم استطع وكما راجعت، بشكل أكثر همة وعزيمة، كل ما جرى معي في السنوات الأخيرة، شعرت بياس أكثر: في مكان ما، ليس هناك، كان ذلك، شيء ما ليس من هناك... ويبدو أن نتاشا كانت تنتظر، فراحت تراقبني خلسة في صبر وعقاب. كنت بمجرد أن أرفع نحوها عينين تجتأ عن نائمة مقصودة أو غير مقصودة، تحول عينيها في الحال وترتبك. وكما كانت تلك القدرة على الارتباك والخجل الغائبة اليوم تقريباً عن الفتات، لطيفة وطبيعية فيها، ومتوائمة معها، مع وجهها المريض وجسدها الكبير، الأمر الذي يمنعه بعد الهشمة الأولى أن تتصور نتاشا غير ما هي عليه، بينما يمنحك التطلع إليها متعة وكان روحك نفسها

تشتعل، تتوهج تقبض بنزق حلو شفاف، مرضى كثيرون يتعالمون هناك، كانوا تساءل في مرضهم بسبب استحالة اخفاءه، ولأنه كان يعلن عن نفسه، بمعنى الكلمة - على وجوههم. وبالنسبة للشخص الصحيح المعاني الذي لا يعرف ما هذا، كان ذلك المرض يعتبر دمامة مقطعة لا يقدر أي إنسان أن يتمالك نفسه أمامه، هذا من جهة الإنسان الصحيح، أما المرضى فكانوا يشعرون بأنهم مثل البعير المخيف بغير ارادته هل سيوافقهم الحظ ويشعرون، أم أنهم لن يصيروا ثانية، في أي وقت من الأوقات، أصداء معافين، وكما يقال بصحتهم، هذا بالطبع بالنسبة للمرضى الذين كان العمل معهم في غاية الصعوبة بسبب أسهم ونزهم. ومع ذلك، فإمام وجل ورقة نتاشا كان الجميع لسبب ما يتهيبن ويخافون. لم أسمع ولو مرة واحدة أن أحداً ما حتى أكبر اليأسين قد أظهر في حضورها نفاظة وخشونة أو نزقاً وتدللاً، وإلا بدا ذلك ليس فقط بذيلاً، وإنما كان معناه أن قوى المرض قد انهارت تماماً وينبغي على وجه السرعة - إذا كان المرض يسمح - اخراجه وتركه يعيش ويستريح بين أمله، وبعد ذلك يمكن استعاذه ثانية. هكذا كانت نتاشا الصموتة الخجولة الوديدة التي لا ترد على نعمتها ولو حتى فكرة الشكوى، قد أصبحت بالنسبة للمرضى والأطباء أكثر من مجرد ممرضة تقوم بإجاباتها بدقة وإخلاص، كيف يمكن تسمية ذلك؟ لقد كانوا، على الأرجح ينظرون إليها كإنسان ليس من هذا العالم، كواحدة من هؤلاء الناس الذين بدون غرائهم وكراماتهم وعيائهم لكنا، نحن أناس هذا العالم، قد فقدنا عقولنا منذ زمن بعيد في خضم مشافعتنا ومطامعنا الهائلة.

نتاشا

قصة : فالتين راسبوتين

ترجمة : أشرف الصباغ *

ولكننا زمن منذ قد حطمتنا رؤوسنا لو لم توقفتنا براءتهم الرقيقة.

كانت نتعاشا تنساب مرتين في الأسبوع، ولم تكن تفصل بين التوبتين أيام متساوية. إنما على نحو ما خاص بها ، كان ذلك وفقا لجدول غير ثابت، كانت تظهر على الدوام بجوار منضدتها بالمر في هدوء دون أن يشعر بها أحد. لم تكن موجودة لتوها ، وبها هي فجأة ، تتحرك بشكل غير مسموع ، تضبط شيئا ما بالأوراق الموجودة في أضيائها، تفتح خزانة الأدوية ، تشدق في المرصى في عنابرهم. في كل مرة ، كلما رايتها كنت أرثجف - كان ذلك قريبا جدا حتى أنني أذكره ، كنت قد قمت بحركة عصبية مفاجئة تجاه نتاشا. لاحظت أنها رفعت وجهها تجاهي في تروقع ، تجمدت تماما قبل أن أستيقظ من وقع المفاجأة ، بدا لي أنني تذكرت ، ولكن بسبب العجلة والترحق أو شيء ما آخر. لم أتمكن من القبض على الذكرى ، وبينما تهدل وجه نتاشا في ضيق ، واعتدته حمرة الخجل، ألقيت عليها التحية في ارتباك وابتعدت ، ومرة وراء أخرى حاولت ولكن دون جدوى.

وصل الأمر إلى أننا رحنا نتعاشى بعضنا البعض - لم أكن ألجأ إليها إلا في حالات الاحتياج الضرورية والملحة . أما هي ، فنادرا ما كانت تأتي إلى العنبر، ولكن في مخزننا ، أو في قسمنا المكون من ستة عنابر، كان من الصعب تماما ألا نتقابل، حيث كان كل منا - أنا وهي - مضطرا لتنفيذ تعليمات الطبيب ، كانت نتعاشا في تلك الحالات تقوم بعملها في عجلة وتتصرف ، حتى شعرت في النهاية بأنني منضب: إذا أنه كان بإمكانها أن تتصور أنني أذكر كل شيء بشكل جيد، ولكن لغرض ما

في نفسي لا أود المكاشفة . أما أن أسألهما عما كان ، نظرا لأنني لست في حالة نتيج لي التفكير ، بدا لي أيضا شيئا مفرجا - أنه من الممكن ألا يكون هناك أي شيء ، وأنتي قد قمت باختلاق كل ذلك بسبب تهوؤات المرض ، ولجورد التظلل والفضول وجذب الاهتمام ليس إلا .

فلت أراقبها في الخفاء.

في بعض الأحيان كانت تطيل النظر، مستغرقة في التفكير، في النافذة المواجهة بالمر مصوبة عينيهما نحو جهة ما فوق الشارع والبيوت إلى أن تصل إلى شيء ما هناك تعترها السعادة عند رؤيته، حتى أن وجهها يتخضب ليس بحمرة الخجل، وإنما بسورة واحترام احساس انيس ملاصق لها ومفهوم فقط لديها. بعد ذلك لاحظت مرة ثانية نظرتها لنفسها - تارة ثانية نافذة، وفطنة مليئة بالهواجس والهوم وتارة زائفة تراوح فيها فكرة ناهلة حائرة. وتارة أخرى سريعة خفيفة مداعبة في حرص شديد.

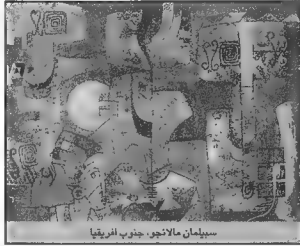
في الأسبوع الأخير نأوبت نتاشا لأسبب ما كثيرا - ربما تكون قد

نابت عن إحدى صديقاتها التي مرضت. ليس هناك ما يثير الدهشة في أنه قد كان من نصيبها أن تنقلني إلى العلية. وبينما كانت ممرضة غرفة العمليات تسير معدلة العربة من الامام، راحت نتاشا تدفع من الخلف. من خلال للملاء التي غطتني، رأيت أمامي عينيها الواسعتين فقط، اللتين بدتا كبيرتين للغاية في وجهها المنكسر. في ذلك الصباح لم أكن أقوى على التذكر. وقد خفنت من الضوء الكهربائي الباهر أنهم حملوني إلى غرفة العمليات. قلت نتاشا في الخارج، أمسكت بالباب وراحت تطالع من للمر كيف أوصلوني بسرعة إلى الطاولة وأخذوا يساعدونني على الانتقال إليها. وبعدما اضطجعت كما ينبغي، أدت رأسي نحو الباب - كانت نتاشا لا تزال تطالعني، ولكنها سدت الباب أمام نظراتي. عندئذ بقيت وحيدا بين هؤلاء الناس الذين كان من الصعب التعرف على أي منهم برؤوسهم المغطاة. وحتى أصواتهم التي بدت مدوية، كانت ترن بنغمة معدنية واحدة حولت الاستماع إليهم، لكنني لم أفهم شيئا ، فقد كانوا يتحدثون بلغة غير مفهومة. بعد

عشر دقائق ، دون أن أعني نفسي ، كنت قد استغرقت في النوم.

كان من الصعب تماما بعد ذلك أن أستيقظ. أحيانا كنت أعود إلى وعيي كي أشعر بأنني موجود، فأحس بقشعريرة وآلم حاد، ثم أقع مرة ثانية في غيبوبة طفيلة لا نهائية. كانت تصل إلى أسماعي أصوات نسائية، ميزت الصوت الأول، ثم الثاني اللذين طلبا مني ألا أنام، لكنني لم أكن أقدر إلا أنام، كان ذلك فوق طاقتي . كل شيء كان فوق احتمالي، كان بإمكانني فقط النوم - وحتى ليس النوم، إنما الوقوع في

تلك الاغماء الخائفة ، والتي بالرغم منها كنت أتنفس بوعي أنه سوف يفتح فيها مخرج في أية لحظة. وبالفعل فقد راح يفتح تدريجيا بداخلي. شعرت كيف تناوولني بدوي لجس النبض ، وكيف قاسوا حرارتي، وغرسوا الحقن. أتذكر احساسا: بأنني أحاول النهوض من بئر عميقة مليئة بغاز خائف لا أدري كيف سقطت فيها في طريقي... أسرع كيلا أختنق بداخلي، لكنني كنت ألق أحلق وأسبح وليس هناك ما انتفضه. اتضع أنني كنت مغشي باكياس إلى الماء. غلقت مصدرا أنفها، أدركوا - على نحو ما - ما يحدث لي ، أزالوا أكياس الماء، صارت حالتني أهون . في الضباب القاتم راحت تظهر لي أحلام وخيالات متفرقة ، غير مترابطة إلى ذلك الحد الذي بدت عنده وكأنها أحلام أناس آخرين غريبي تطاير إلي ، وربما لم تكن فقط من الناس. واحد منها لم أكن أود لسبب ما أن أتخلص منه نهائيا حيث أفعمني بلذة غامضة. وذكرني بشيء ما وإلهمني تماما عندما اختفى على هذا الحال.



سيلمان مالووف، جنوب إفريقيا

في النهاية فتحت عيني ، رأيت أنني راقد ووجهي نحو نافذة رحيبة واسعة تحتل الجدار بأكمله . كان ضوء النهار مازال ساطعا في الخارج - الشيء الوحيد الذي لاحظته ثم استقرت ثانية في العناس . لكنني الآن تماكنت نفسي ، لم أعد أسمع لها بالسقوط في النوم العميق . كنت أسمعهم عندما يقتربون مني ثم يبتعدون ، وأسمع أصوات النساء اللاتي يتحدثن مع بعضهم البعض ويجهن أنسانا ما على استفساراته علي . بعد ذلك توقفت أحد ما على رأسي وراح ينظر ريشا أبيض ، كانت تتشاه . بدت قامتها في العنمة أطول وأخف وكانها كانت تتجسر في الهواء . عدت في الحال الى كامل وعيي . بصوت سعيد وأمن وأنا لا أكاد أسمع نفسي ، رددت في أجهاد نقاشا ، أنا تذكرت ، تذكرت .. لقد طرنا معا ..

أومات في براسها في قلق . مسحت على جبهتي الملتببة بكفها الطرية الرقيقة ، انصرفت هكذا بسرعة لدرجة أنني تصورت أنها قد ركضت .

ما تذكرته كان يعيش بداخلي منذ زمن بعيد ، لا أدري من أين جاء . أغلب الظن أنني رأيت شيئا في الحلم ، لكن ليس بصورة كاملة ، فيما بعد اكتملت تلك الصورة عندما تمتعت التفكير حول ذلك في اهتمام ، وكالمعتقد ، بتلك التصورات والافتراضات الارادية الحرة التي تتشكل بداخلنا الى ما لا نهاية ، كان من الصعب عدم التفكير في ذلك ، فنحن بشكل لا ارادي نعلق أهمية كبيرة ، ونبحث عما يفسر وينبئنا بالمغزى والمعنى في تفاصيل الاحلام ، خاصة وأنه من الممكن العثور على كل ذلك هنا .

لكن لماذا لم أحرز في الحال أنها هي نفسها ، تلك الفتاة من الحلم ؟ كان الطبايع بتلك الدرجة من الكلية التي جعلت هذا الوجه يربط على الدوام أمام عيني بلحمة ودمه مما كان يحتم علي أن أعرفه في نفس اللحظة دون إبطاء . التقيتها - تعرّت - تعذبت بالذكري التي لازمتني طوال أسبوعين ، وبسبب ملازمتها لي - على الأرجح - كنت أعاني وأتعذب - فنحن لم نعد أن نشق بكل ما هو قريب منا . والآن فهذه الصورة التي أرقتها تلك العبقة المزججة راحت تنبعث وتتبعث أمامي بشكل أكثر وضوحا وجلاء ، وأنا طوال الوقت أميل أقل فأقل للاعتقاد بأنها قد انحدرت لي من الحلم . الألوان ، الروائح ، الأحاسيس - لا ، هناك العديد من التفاصيل تبدو في الاحلام على نحو مختلف تماما .

الآن أرى ، كما لو كان في اللحظة . مجرا كبيرا في غابة على الجبل (وهو ، هذا المرح ، موجود ، رؤيته لا تشكل أية صعوبة) مليئا بالزهور - ورود الحب الخضراء الزاهية والخضراء الجرسية ، والأفحوان الأبيض والبنفسجي الفاتح . اجلس بيضاء ، على الأرض ، في توقع ما تلقى ومبهج يفعمني أكثر فأكثر حتى أنني أشعر في التلفت حولي والبهت عن شيء ما . أمامي مباشرة بحجرة بايكال محمولة باتساع ، متدفقة جامحة صوب المذئ ، وهناك بعيدا ترتقي الى السماء . من اليسار نهر انجارا ، وفي الأسفل ، تحت الجبل يقع منزلي الصغير الذي ناديتني منه قومة مجهولة امرأة . اجتذبتني الى الشمس ، السماء زرقاء صافية ، الرياح تأتي من بايكال معتدلة رطبة ، والمياه تتألق من

أسفل في زرقاة وبهاء - أوأصل التلفت حولي باهتمام زائد وشيء ما يخلط في صدري بزيادة قلقي . أتوقع شيئا ما أنا نفسي لا أعرفه ، لكنني أنتظر في ثقة واضحة وثامة بأن حياتي كلها سوف تتغير من جراء ذلك . ها هو حفيف الأعشاب يتأهلي الى سمعي ، التفت أرى فتاة مقيلة بأبناسية ، في فستان صيفي بسيط ملتصق بجسدها النصافا شديدا ، حافية . يشعر أشقر فاتح ينسدل في حرية على كتفها - لولا القلمان الحافيتان ، لكان كل شيء فيها طبيعيا ومألوفاً . لكنني عندئذ ثقيل القدمين الحافيتين كثرة بديهي وقد حدث ذلك فيما بعد فقط ، بعد تطويل كل تفصيلة والتفكير فيها جيدا . تعترت : لماذا حافيتان؟ وما معنى ذلك؟ راحت تقرب ، نهضت مندفعلا لاستقبالها . لا يمكن أن يكون هناك شك بعد : أنها هي التي انتظرها ، تدهشني فقط بعض التفاصيل البسيطة حيث بدت أطول قاما ، وأبدن مما كنت أتصور على الرغم من أنه منذ دقيقة واحدة فقط قبل ذلك لم يكن باستطاعتي تخمين ذلك ، مع احساسها بارتياكي ، راحت تبسم . ومن ابتسامتها أشرق وجهها ذو اللامح الكبيرة الواضحة بنور رضاه عجيب عن النفس بدأ نادرا في روعته .

راح ، يظهرها ، كل شيء حولنا يتغير دون أن نشعر ، يتشكل من جديد بقية ومن أجل حدث ما المرح يتحول الى حقل مفتوح نحو انجارا . مفروش في كل الانحاء بكثافة بالورود التي بدت مثل شعر مشط ومفروق من المنتصف ، حيث الحقول من ناحية تنحدر نحو بايكال ، ومن ناحية أخرى نحو الجبل ، ونحن نلف في المنتصف ، الشمس التي كانت معلقة لونها فوق رؤوسنا راحت تنحدر نحو الغروب بينما يهبط نورها الدائم الى أسفل ، على الأرض . صارت بايكال أكثر صفاء ونقاء ووضوحا ، أصبح مهابا المرتفع صوب السماء أكثر تليقا وظهرنا . انظر الى كل ذلك دون دشة ، وكأننا هذا ما ينبغي أن يكون . لكن الحيرة تتاجع في روحي ، أخشى ألا أستطيع أن أفعل شيئا ما ، وأخيب أمل أحد ما . اذا لم استطع وخيبت الأمل ، ساموت وإن يبقى لي أثر . لكن فخيال لي ، على نحو غريب ، أنني لن أصبح أنا حتى وإن تمكنت من الفعل ولم أخيب أمل أحد . يتعلمني كبرياء وحسرة على نفسي . تسألني الفتاة .

- مستعد ؟

- لا أدري ، لا أستطيع .

تقول لي جزء

- كيف لا تستطيع أنا كنت تقدر . لو لم تكن تقدر لما امرتك بالمجيء الى هنا .

- هل أنت التي امرتني بالمجيء ؟ - لا أشك في أن هذا هو ما حدث بالفعل ، لكنني أسأل لجرد كسب الوقت فقط .

- لنذهب ! - تأخذني من يدي ، توقفني على طرف الحقل ووجهي صوب انجارا حتى صارت ضوء الشمس يصرينا في ظهورنا - لنركض ! هيا ، لنركض ! لنركض !

أشعر بأنني أركض الى جوارها . أركض أسرع وأخف ، تقلت يدي ، تبقى في مكان ما ورائي ، لكنني أسمع صوتها الذي يطالبني

أدرك : لقد أن الأوان. نطلق سراحين في اتجاه الشاطئ ، وقد خيمت على الأرض ظلال زرقاء ، الأصوات التي فقدت موسيقاها تنسكب في صوت صغير واحد أخرس. نهبط على نفس المرح. أدفع بقدمي ، أخطو خطواتي الأولى التي تولد في جسدي كما أله عظيم. الفتاة تراقبني بأبصارها بجملة مبهمة ، أسألها :

— وبعد؟

تصنع هيئة وكأنها لا تفهم

— ماذا بعد؟

— إذا لم يكن هناك شيء بعد، أن فلما كان ذلك؟ انني أود أن أواصل ، أريد الاستمرار ، لم يعد هناك إلا مسافة قليلة.

ترد بعد أن صممت برهة.

— سوف أعود.

في هذه المرة تتحدث دون إبصار. الاضطر انه بدون الشمس قد تورث ملامحها وارتعت بحدة ، قامتها تبدو خرقاء غير رشيقة . هي تعرف بداهة ، إلى أي حد تبدلت ، لمستني بيدها الرقيقة ، وراحت تتوارى بعدما حاولت محاولتها الأخيرة كي يتيسر. أنظر في أثرها ، أشعر في نفسي وفيها بذلك التوتر الذي وحدنا بانتقاء غامض وميمم مرتبط بكل شيء وفي كل شيء ، حولنا . أشعر بتلك الكتابة وبذلك الأسى. الآن فقط ، بعدما طرت ونظرت إلى الأرض من أعلى ، عرفت في نهاية الأمر الحدود الحقيقية للفرع والحنن والكتابة. وما هي تتوارى ، العتمة المتكاثفة تخفيها سريعا ، لكنها قالت سوف أعود.



بعد يومين من إجراء العملية نقولني إلى العنبر السابق . وبينما رحت أتعثر في سبيري بالممر في رفقة الممرضة ، تطلعت من بعيد . وإذا بنتاشا اليوم مرة أخرى ؟ لم تكن هي. كانت تتأرب فتاة لطيفة ولكنها فتاة أخرى. أخذتني من يد الممرضة أرقدتني في الفراش ، ثم راحت تخبرني كم مرة وفي أي ساعات قد سمحوا لي بتناول الدواء وأخذ الحقن . أصغيت في استسلام ، ورحلت أتحيل كيف سألتقي أنا ونتاشا عندما تعود ، وعن أي شيء سوف نتحدث ، وعلى هذا النحو كان ينتظرنا لقائنا غير العادي

انتظرت يوما ، واثنين وثلاثة — لم تظهر نتاشا . بالطبع كان من الجائز أن تكون قد تراكمت لديها أيام راحة عوضا عن التوابات الإضافية. وكان من الممكن أن تكون مريضة. كان من الممكن أن تكون هناك أشياء كثيرة ، لكنني بدأت أشعر بأن كل هذا ليس كذلك. عندئذ عندما قررت في النهاية ، سألت عنها ، أجابوني عنها . أجابوني بأن نتاشا قد تركت العمل ورحلت عن المدينة. وانضج أنها اشتغلت في المستشفى لفترة قصيرة.

— الكتاب مالفين جريجورييفيتش راسبوتين من أكبر الكتاب الروس المعاصرين. ولد في قرية على نهر ألتاي بـ ١٥ مارس ١٩٢٧
— صدر أول أعماله عام ١٩٦١. ونال جائزة الدولة عام ١٩٧٧
— كتب قصة متناشاه عام ١٩٨١م وقد ترجمها من مجموعة القصصية ، عش قرنا أحب قرنا الصادرة عن دار الحرس اللقيت ، موسكو عام ١٩٨٢

بالركض أسرع. أندفع في قفزات واسعة ، يبدو لي أنني أواصل الركض حتى الملح في الأسفل السفك المعدني ذا الانحدارات الربعة، الذي يبدو سابحا هو الآخر. للمنزل الذي يعيش فيه رفيقي. أصبح شيء ما ، تارة له وتارة لكل من تبقى على الأرض، وأسرع في الركض. قدامي تطولان ، يداي تمتدان إلى الامام ، يلتفتني ضوء الشمس في عاصفة قوية. يصعني إلى أعلى ، أجد الفتاة بجواري ، تحاول بابتسامة أن تهديء من قلقي وتوترتي ، لكن قواها لا تسعفها حتى على ذلك. يغمرنني إحساس عارم بالتناؤل يكاد قلبي يتوقف له ، أتحرك مضطربا في عشوائية ، ألق سابحا باندفاعات شديدة وقد أصبح الطيران لا يسر غوري. تملكني الرغبة لعمل شيء ما ضخم، نهائي وقاطع ، أود العودة نحو الشمس التي استشعر منها جذبا لذيذا. أندفع إليها لا أتوقف ، لكن الفتاة تشير إلي بيدها في حذر: إلى أين توجه . نحل سابحان فوق أنجارا ، تصنع دائرة وأخرى فوق منيعه، تنهب بعيدا عن الضفاف في بايكال . أهذا تدريجيا. يصير إحساسي العارم أقل فأقل ، يصبح بعد ثورته ويجيشانه عقلا متفكرا . الآن أتأمل في أعماق ، أسمع ، أتحدر فيما يجري بالحياة من حولي . نصل إلى منطقة الجدار عند ذلك الحد الفاصل بين الهواء اليومي الساخن ، وبين ذلك الهواء الرطب الذي يمكن الاستلقاء عليه في استئسنة وهدهد دونما حركة تذكر. يرتفع متعوجا ، يتهدى عليه كما لو على موجة متعبة أتت من بعيد ووصلت إلى الشاطئ. ثم راحت تضمثل وتلج بجواره . السماء تسكن ، تهذا وتبرد . أرى بوضوح على الشاطئ — ظلال الطرق والممرات المرسومة والقنوات الصغيرة ليأه ما بعد الذوبان متوقسة تنتهب في اتجاهات مختلفة ، خالية من المياه ، ولكن من خلال آثار التفرعات البسيطة عليها يتضح أن هناك من مر فوقها. لم يدهشني كثيرا أنه من الممكن أن تهتز وتتساقط من أقل نفخة ، وأنها تضيء تشعل في أماكن مختلفة بألق غامض متقطع.

الشمس تميل إلى أسفل ، موسيقى الغروب العظيمة المهيبة تبلغ درجة من الرضا والسلام حتى يخيل أنها السكنية والهدوء. وفي هذا الهدوء تتناهي إلى السمع بوضوح أصوات حفيف يتخللها صوت ما لتيار هواء نازل يمس سطح الماء الأملس الناعم. هناك أيضا ، على الشاطئ ، في تلك الغاية فوق الجبل يصاصي عصفور بصوت مقطور . أسمع ، أسمع ، ليس متوافقا مع الإيقاع العام للموسيقى ، لقد صاصا ثم نلتم ثم لفه الصمت. ألتفت حولي في جزع. ماذا سيحدث له. أرى وأسمع كل شيء ، أشعر بنفسني قادرا على فهم وإدراك السر الرئيسي للمجد والفرق لكل شيء ، ذلك السر الذي ولدت منه الحياة من البداية حتى النهاية .. وهامي تتكشف في بكل موهما المرة وأعمالها الثقيلة — أخطو على أقرب الطريق .. فجأة تلتفت نحو الفتاة قاطلة

— حان وقت العودة.

تشر نحو الشاطئ . أجيبي في توتر وفرع

— لا ، لا ، لنواصل ، أنا لا أريد العودة.

— الشمس تغرب ، لنعد — تلج في لطف ونضاد صبر ، وفي صوتها مهابة وجلال.

القاهرة الليلة الأخيرة

خليل النعيمي *

بريشة جمال كامل ، مصر.



(مدن ونصوص)

البارحة كنت سعيداً مثل ثعلب يطارد الريح، واليوم صرت حزينا مثل جمره الحميض للمنطفئة في «الخابور» لم أكن أعرف أن بك هذا القدر من التفاهة، لم أكن أعرف أن بك كل هذه الحاجة للحب.

من «سليمان باشا» بدأت سيرك الليالي في الليلة الأخيرة تلك ليلة «القاهرة» المحملة بالشغف واللوثان. كان أزيان السيارات التي تمر بك عجلي لا يثير في أعماقك إلا اللهات المنطقي، وكأنك يحس يريد أن يتخلص من زبدته قبل أن ينام، ولكن كم كنت تضحك وحدك وأنت تسير ؟

في «ساحة التحرير» الشبهاء توقفت قليلا قبل أن تمشي من جديد. توقفت تحت النور الخافت وأنت تلاحق البشر المتفاليين. تلاحقهم بعينيك الكثيرة وأنت لا ترى إلا ما يسمع، توقفت وحيدا دون أن يتوقف أي منهم حولك أو فيك. الليل العكر، ليل «القاهرة» الممتلئة بشرا وآلات، وحده، كان يستولي عليك. لكنك لم تعد تثق بأحد، حتى ولا بحواسك، نفسها كيف ستواجه هذا العالم المتآلف مع الغبار ، إذن، كيف؟

قبل قليل تركت ساحة «طلعت حرب» وهانئا تعود إليها، أو تريد أن تعود، إلى تعود إلى الساحة التي أحبتها منذ أول مرة ناستها قدماء. لكن الأمكنة تعرف كيف تسحبنا بهدوء إليها. لكنها تعرف كيف تملأنا بشغف خفي يظل يتراكم حتى يغدو جبا لا يقاوم. هذا المساء ، أيضا، صرت تريد أن تعود إليها، إلى تلك الساحة الشاحبة، لتتخلص من شعور طاريء لوث بهجت وحماسك.

✽ كاتب عربي يعيش في باريس.

منذ سنين وأنت تقعي قريبا منها، في «زهرة البستان» الملوث بالزيت، كنت تقعي مثل كلب أضاع أهله، منتظرا ما لم يعد ينتظره أحد سواك، على قارعة الطريق تقعد وأنت تصسو الشاي الأحمر الشخين الذي يذكر بك بشاي «بادية الشام». تقعد مترثا، ويقعد حولك اصدقاءك العيثون، اصدقاءك الجلوسة التي لا تتكبر، وفي «المسند» بالقرب منها أيضا كنت تختل، تختل في المزاوية القصوى منه لثري أقل ما يمكن ، ولكي يرى كل شيء كنت تقعد صامتا والصباح يتكاثر حولك ، صباح رجال شهب، تحيفي القوام، يتلثمون عندما يمشون وعندما يأكلون ، عيونهم حمر كالحة، وشفاهم بايسة كالكش، ككش «الجزيرة» الذي حرقته الشمس، ومع ذلك لا يأبهون ، لا يأبهون لأنهم تجاوزوا سن التوسع والانحياز، لا، لم يعد يتوسع أي منهم من أي أحد شيئا، حتى ولا من الشجرة الوحيدة التي تظلل به، باب «مستنقهم» الذي أحبه كثيرا دون أن يكثر أحد بذلك، لم تريد أن تعود ، هذه الليلة، إلى هناك ، إذن؟

كنت بحاجة إلى أحد، وكنت تعرف هذا الأحد جيدا، ولم يكن، أي شيء يمكن أن يعوض الكائن غير المكان؟ في الساحة الصغيرة، ساجدت الفضلة، تقف مبهوتا: ليس شمة غير الغبار الدافق، والسيارات المباشرة التي لا تتوقف عن المرور وكأنما يجرها خيط لامرشي، وبعض الجائلين بلا هدف، وحده، التمثال الشهير يقف منتصبا فيها، وقد نام كل شيء، يقف منتصبا ، مجحدا وإذا الرمل المنهمر في المساء ، في مساء الليلة الأخيرة، تلك، سائدا بإمكانك أن تفعل غير أن تقف لصقه في العراء، في عراء ليل القاهرة اللامبالي؛ لا لم أكن أعرف أنك كنت تعتقد أن لاشياء أرواحا وللمتمثال هذا واحدة منها، لذا صرت تحكي له عن جوبوكو ونوابك؟

عندما بدأت الليلة كنت تنهياً للضحك. لضحك كبير وكثير. لم تكن تدرك بعد أن «القاهرة» غيور. لم تكن تعرف أنها مثل ماء «النيل» تمشي عكسا. عكس «الخابور» و«الفرات» وعكس «جحجحه» و«البليخ». لم تراك، إذن، تركت نفسك لذلك الشغف الأسى، شغف تحويل الأمكنة المسقطة عنا إلى أمكنة لنا نحن، لنا وحدنا، وهي التي لا يمكن أن تحيا إلا بتعدد الوجودين أي شيء يمكن أن يبرر تلك المحاققة غير غياه الكائن الذي لا يمكنه أن يدرك من نظرة خصائص الأمكنة والكائنات؟ كيف تريدني ألا أوبخك هذه الليلة، أيضا؟

كان شعور بالوحدة، ومن أجلها يستبد بك، يدفعك إلى التخلي عن حوكك فوراً إلى السير وحيداً في ليلة القاهرة الأخيرة، تلك الليلة التي ملاقت بالحنن، الجزن الذي كان ينز منك وكأنه مطر يتبع من صخور نفسك التي لانت، فجأة، وكغد يتابع، من أجل من كان ذلك الشعور المتقجر يتلاصق بجسدك الجث وغيره؟ ولم كنت تتلامح كالبروق المخيبة بالغيم وأنت تمشي وحيداً تحت وذاذ الرمل الآتي من بعيد؟ رمل «الجزيرة» أم رمل «بادية الشام»؟ رمل الكلام المنطشى في الوحدة، أم رمل الرغبة المنكسرة في الأعماق؟ رمل؟ رمل أم سماء حطب البطم المتطاير في الريح؟

فجأة، فجأة ولكن بعد الوقت الضروري، تترك الساحة إلى الساحة الأخرى. من «التحرير» إلى «طلعت حرب»، ومن «طلعت حرب» إلى «التحرير» تترك الأمكنة إلى أمكنة أخرى، وتترك الكائنات إلى كائنات أخرى غيرها، مع أنها هي هي بالذات، أية حيرة كانت تستولي عليك في ليلة القاهرة الأخيرة، تلك؟ ولم كنت تمشي عيوساً مع أن أحداً لم يكن يراك؟ أيعيس الكائن، إذن، ليرى نفسه، لا ليراه الناس؟ ولكن من يحب الأمكنة لا تمتليه نفسه بالعيس وهو فيها، ثمة سبب آخر من أجل ليست ذلك القناع: قناع العيسة التي لن تفرج. كيف في أن اقتنع، هذه الليلة، بضرورة الإبتسام؟ الإبتسام واحدة تكفي لتغيير كآبة الليلة الأخيرة هذه، ولكن من أين أجيء لك بها وكيف أحطها على شفتيك؟

بين الصمت والضحج أعبر «التحرير» منطلقاً إلى الماء. الماء وحده، يكفيني، ماء النيل، الذي يبدو راسخاً في الأرض. تلويت وأنا أقطع الشوارع والاتجاه. أريد النيل. أريد النيل. لكن المشي كالكلاب لا بد أن يكون ناضجاً ليصيح ذا معنى وقابلاً للسمع. للمشى معنى؟ كنت أضحك من جديد، ولم. كنت أفكر تحت ذرر اللعاب المتناثر في فضاء الليل القاهرة: أما أن تنهب بعيداً، أبعد مما أنت الآن، أو أن تظل واقفاً هنا إلى الأبد.

كان الليل المتخافت النور، ليل الظلمة المبللة بالماء، يحثني

على السير، على أن أعود من حيث أتيت، ولم أكن أسير. كنت أتشبث بحواف الجسر مقاوماً كل شيء. كنت أقاوم العجز والنكوص وأنا أترع جسر «الخدوي» اسماعيل، ذاهباً أبياً، هي التي لم تجي، وأنا الذي جاء ولم يحضر. لابد أنها تعرف في شيء عن تخونه ولذا لم تجي هذه الليلة، أيضاً. ما معني أن يمتو النور في قلب الماء المتواطيء. إذن؟ إن يموت كالعشب الذي جف صيفاً هناك. كنت لا أريد أن أبتذل اللحظة، ولا أن أعمل المكان، وكان السير وحده قادراً على تبجيلهما، ولم أكن أسير. لم حزنّت، فجأة، كشهاري «الجزيرة»، ذات الاعراف الواقفة في الريح، عندما تفصل أن تموت ضرباً على أن تمشي خطوة واحدة خطوة لا تريدتها، ولم خطوتها بعد لأي.

من مجسر الخديوي اسماعيل، أبداً الليل من جديد. أبدؤه للمرة العاشرة. على حوافه الرصينة أقف ورذاذ الماء يفشني. أقف ناظراً إلى البعيد، إلى حيث عتمة الليلة الأخيرة تتلأأ بالأنوار المتكاثرة على الضفتين، كنت أبحث في العتمة للماعة، تلك، عن قبرة طارت من يدي. قبرة رافقتني من «السنجد» إلى عاموداء وعلى قمة أحد التلال البعيدة حطت. كنت بعيداً عنها وقريباً منها ولم تكن تراني، قبرتي الحمراء النيلية ذات الأهداب المكممة حول عينيها البارعتين كينابيع «الجزيرة» المنجسة من القاع.

كنت أريدها ولم تكن تريد. قلت أجيء بالثلث إلى علها تجي، وبالفعل جئت به وظلت القبرة معلقة في الريح. تنظرنني ولا أراها وأراها وهي بعيدة عني، أي خير في مكان لا يجمع الأحياء واللاحيين؟ وكيف يتسنى لنا أن نموت قبل أن نحيا كثيراً، كثيراً في كثير؟

متعمداً، كنت أطارد الليل في الليلة الأخيرة، تلك. أريدهم كلهم بلا استثناء. أريدهم على ضفاف النيل المتكوم في القاع تحسني. ولكن لم لا يجيبون؟ ماذا يريدون مني هذه الليلة، أيضاً؟ أريدوني أن أبكي؟ بلى، هأنذا أبكي ضاحكاً في قلب العتمة المتوجة بالنور، نور «النيل» المتدفق قربي بلا مبالاة.

قبل سنوات، أيضاً، مشيت «القاهرة» كلها، وحدي. كان الفجر يتمسك بطريقة للوصول إلى، وكنت قد وصلت للثو «عماد الدين». في ذلك الشارع الجليل، حيث تتقابل القصور القديمة مثل فيلة جريحة ثوت إلى الأبد على القاع، وقفت أتأمل الفجر مأخوذاً: فجر القاهرة التي لا مثل لها، فيه، رأيت أشجاراً وغمامات، أكواصاً من الأنس والجن. ابتغرة ثلوث رأيتها بانيها المتكوم. وانتفاص بشر لم تكن تغني وإنما تقور. في ذلك الشارع المهيب صعدت طباقاً وطابقين. ولجت قصراً عتيداً صار «لو كائنة» بلا ماء، انحاه متاكلة ومقشورة مثل أجربة الماء الناشفة في «بادية الشام». عينا تحاول مامها الذي نفذ تحس

جلدك الصغير عليها فلا تحس الا بالظما والجوع. أي شيء يمكن أن يعيدني إليها، إلى تلك اللحظات القاتمة سوى إحساس متفجر على ضفة «النيل» ليلاً؟ وكيف لي ألا أعود. وأنا أقف على حافة الجنى وحيداً، منتظراً بلا روح؟ فلنذهب قبرتي إلى الجحيم، إلى جحيم «الجزيرة» المملوء بالرمود. الآن أمشي.

أخيراً، أصبل «قصر النيل». سريراً، أعبر المقاعد والانسكابات. على حافة النهر أقف، أقف متطلعاً في الفضاء الملوئ بالماء، وفوراً، يحثني الرجل الصغير داعياً. «ألا تريد أن تقعد؟ لا، أريد أن أرى. يمكن أن ترى قاعاً، أيضاً يكرر. لا، أريد أن أرى واقفاً. أريد. أريد نزلنا وأنا أتهيب النزل، قاذفاً بنفسي في أبهة الماء، لاحقاً بقبرتي التي حطت، فجأة، قدامي ولكن أنسى له أن يرى ما أراه، أن يرى ما لم يكن ينتظره، ما لم يكن قد رآه، أبداً، من قبل؟

أهمل «الجسر» فجأة، وأعود مسرعاً إلى «الحسين». أبحث عن «ذباب» أبحث الليل، كله، عنها، وما يهمني أن ينتهي الليل وهي الوحيدة التي يمكن لها أن تقودني إلى هناك: إلى أرض «الجزيرة» المملوءة بالشوك والعقول؟

«ذباب» الصغيرة ذات الاسنان المتراكبة مثل أحجار الجبال المتساقطة من عل. «ذباب» التي شقت الناس مارقة بينهم كالخمر لتتسلط عليّ؛ «عازر» حاجة؟ وأتعجب من الشيطانة التي ترمقني بعينين ناريتين، وهي لا تملك إلا مخاطبها السائل على الانفين: «عازر» حاجة؟ أريد بغياء. وتبتسم وهي تهز في خصرها الطفولي الباس: «أبوء يا خوياء» وأطلع على الشفة المشقوقه قليلاً، وإلى العين المليئة بالحياة، وقبل أن أقول شيئاً تعرض لي ما في حوزتها «ذباب» تعرض مزهوة غرضها الوحيد. منديلاً وسخاً من الورق لا يثير في النفس الا الاشعث. زاز. لكنه اشعث زاز تعاطف عميق. خليط من القرف والإعجاب. قرف من العالم وأعجاب بها. بالآخر الذي تجرأ على اقتحام الخلوة البلدية التي تكبل الروح. أي شعور أقوى من هذا؟ من تعاطف من لا يملك شيئاً سوى استجابته الودودة لمن يملك كل شيء: نقاء نفسه وحيويته التي بلا حدود.

«ذباب» لم تتركني بعد ذلك، أبداً. صارت روح وتجيء. تختفي فجأة لتظهر فجأة أيضاً. تعبس لهم وتبتسم لي. تتفعل الحركات الغريبة لأضحك. ولأضحك من جديد كانت تهزأ بمن يعمرون وبمن لا يعمرون. كنت أضحك؛ كنت أبكي حولها صمتاً، ولكن لم تكن تتراني أبكي، ذباب؟

كانت تروي لي أخبارها وهي تدير ظهرها الناحل للمرأة الجميلة، ذات الشعر الناحل المنسلق على اكتافها العظمى، المرأة التي تجالس «الخرتيت» المنتصب أمامها كالطود. امرأة صموت

مثل غيم «الجزيرة» المليء بالحالول، ورجل جهمة يصح يشيق نارجلته الزينة بالنقوش، «ذباب» تحكي، وأنا أسمع صامتاً. والناس لا تتوقف عن الدور. والليل لا ينتهي. أي ليل كان ذلك الليل الفائت في «الحسين» كيف لا أعود هذه الليلة أيضاً إلى هناك؟ كيف لا أبحث عن «ذباب» وقد استولى الحزن كله، فجأة عليّ؟

في الساحة الهيبية رايت الرجل الضليع يشطف الريح شفتا. يغرقه براحته ليرده إلى نفسه ولا يروي. ماذا كان يشرب ذلك الرجل الطمعي في ليل القاهرة الأغر؟ وكيف لي أن ألع أسرارها وهو يدفنها عميقاً في نفسه بحركاته الجذلي تلك؟ لا، لم يكن ينظر إلى أحد، حتى ولا إلي. لم يكن يملك ما يملك البشر من عيون، من عيون بليدة. جلده هو الذي كان يري، يري كل شيء، يراه حتى قبل أن يلج فضاءه المسور بالغباء.

وتلك النسوة اللففات الجائحات أرضاً ماذا كن ينتظرن في ليل الساحة الجليل؟ ماذا ينتظرن غير الحفيف، غير حفيف أقدام البشر التي لا تكف عن الانزلاق حولهن. ولكن لم تتراني أقف مذهولاً يبينهن وأنا أبحث عن أحد لا أراه؟ عن كنت أبحث، في تلك العتمة البلقاء، أن لا يكن عن نفسي عن نفسي التي أضعتها منذ أن غادرت «دمشق»؟

بتصميم، أعبر المسر تحتهن. أعبره من «الحسين» إلى «الأزهر» ومن «الأزهر» أعبره عائداً إلى «الحسين»، أعبره وأنا لا أرى شيئاً، لا، لم أعد أريد أن أرى شيئاً أنسى ما رأيت. أعبر المكاتب معاً، دون أن أترك المكان. أتمار محدودة تفصل أحدهما عن الآخر، وبينهما تساور وتوارخ. وجوه الخلق المحيطة بهما وهيئاتهم تشك على خطلي الهمة والحباب. ولكن لم تترك لا تهدأ، لم لا تكلفني بمن ترى ربما رأيت؟ من أنت حتى تمسك «القاهرة» بيدك؟ من أنت حتى تتلمس أشدها العظمى في «الأهرامات»، وتتسحس بطونها الضواهر في «مدائن اللوى»؟ وتلك الأكامات الصفر المحيطة بها لن تمنع فضاءها إن لم يكن الريح؛ لريح الرمل التي لا تستكن حتى تب من جديد، تماماً مثل احساسك القهبي. هذا المساء.

لم تترك تأمل شيئاً وتفعل شيئاً آخر إذن؟ ألا تكفيك المشقة التي عانيتيها في «الضام»؟ ألا تريد أن تبعد قليلاً عن نفسك، إن تدعها تقرب، تذوب في هذه الكتلة الخافتة من البشر التكتل المملوء تحفراً واستياء. ألا ترى هذه الهياكل المتسارعة في الفراغ، وهذه الأنواء الجائعة للتعبير؟ أي شيء أكثر رعباً من اكتشافات لم تعد تحب أحداً حتى ولا نفسها؟ ألا تريد أن تفهم «انظر. انظر للناس أين وأنت أين». وانظر أسفل العين. بشر وغبار تلك هي «القاهرة». «القاهرة» التي ابتلعكم كما يبتلع البدر زائراً غرق فيه. ألا يكفي هذا، كله، لكي تقضي الليل ماشياً ليل الليلة الأخيرة هذه، ليل «القاهرة» التي سترتها، سترتها بعد قليل، بعد قليل، بعد قليل.

جذع النخلة

جدي الورقة دون أن يقرأ ما بها.

عبرنا البر الثاني فوق جذع النخلة، أنا وإخوتي وأولاد خالتي قطعنا أكوام الذرة وعدنا بها. حفرنا خالتي حفرة وضعت فيها أعواد الحطب وأشعلتها لتصنع دراكية، نار تشوي عليها الذرة. ونحن جالسون على جذع النخلة الآخر أمام باب الدوار.

طالت جلسة جدي وعشيقته تحت تكسية العنب لمحت أصابعها تتحسس بياض كعبيهما، فانصرفت. اقتلع عمال مجلس المدينة أشجار المانجو والليمون والبرتقال وتكسية العنب والبوص من جنيبة جدي، وألقوا بجذع النخلة في التربة وردموها لتدخل ضمن مساحة الأرض المخصصة للمعهد الديني.

قال عامل مجلس المدينة لجدي «الحة تحترم يا يا السيد، وأرضك اللي ورا التربة حتدخل كردون اللبناني»، نادى جدي للخادمة لتقدم لهم شايًا، ودخل غرفة البحرية. فتحت شباكها فدخلت نسائم إلى الغرفة. تمدد على سريريه، تسحبت إلى جواره وتمت.

طفا جذع النخلة الملقي في قاع التربة إلى السطح. ركبته. نمت له أجنحة خلق في السماء، ومبط بي في أرض أخرى

سقطت النخلة التي كانت تقف أمام بيت جدي ناحية باب البحر وليس ناحية باب الدوار. هي لم تسقط في الحقيقة، طالع النخل نصرها لكي تدخل الأرض المحيطة بها ضمن مساحة البيت الجديد الذي قرر أخوالي بناءه بالطوب الأحمر. شق طالع النخل النخلة نصفين، وأخرج من قلبها الجمار الأبيض. قدم قطعة جمار لجدي، وقضم القطعة التي في يده. وهي بين أسنانه تمت «عسل يا يا السيد».

ألقى طالع النخل نصف جذع النخلة بجوار باب الدوار لنجلس عليه ليلا حتى الفجر بعد أن سدوا المصطبة لتدخل مساحتها أيضا في البيت الجديد الذي سيبنى بالطوب الأحمر. والنصف الآخر أوصلوا به طرقي التربة الصغيرة التي تروي أرض جدي، والتي حكمت المحكمة لمجلس المدينة بانتزاعها وبناء معهد ديني عليها.

من المقعد البحري أفرغت جدتي مكتبة جدي من الكتب، ووضعتها في مقاطف رصبتها بجوار بعضها في غرفة الفرن المؤجل هدمها، وأعطت المكتبة لخالتي.

عادت جدتي من غرفة الفرن وفي يدها ورقة قديمة أعطتها لجدي «شوف أبه دي يا سيد أفندي» . مسزق

✽ كتابة من مصر.

عندما خرجت من درب الجنة كان إعياشي قد بلغ غايته، كانت موسيقى الكهف قد خفت قليلا ولم أكن أستطيع رؤية أي شيء، تذكرت أنني نسيت المصباح الذي كنت أحمله أثناء دخولي إلى حجرة السجدة، تحسست بطريقي في الظلام وأنا أسير ببطء في ممر يبدأ ضيقا لأنه كان يضخم صوت خطوات أقدامي ومن بعيد لحت طيفا شاحبا لم أستطع تبين حضوره. ثم انتني توقفت فجأة وحاولت أن أكنم صرخة غافلتني إثر ظهور شبح لشخص ما. تراجعت للخلف عدة خطوات فيما كان يقترب مني ببطء. ولم يتوقف إلا عندما وقعت على الأرض، أولاني ظهره وبدأ يسير عائدا غير أنه توقف بعد لحظات والتفت إلي. وتسلسل إلى سمعي صوت انشوي أسر وشديد الرقة هبت لك ..

وبتصاعد لهفة العاشق زادت حماستي وتسارعت خطواتي حتى نهاية الممر الذي انتهى بمدخل ضيق إلى اليسار. وعندما دخلت أغلقت عيني من شدة الضوء الذي كان يسطع في الغرفة بتوهج. وعندما فتحت عيني تدريجيا كاد قلبي أن يقفز بين ضلوعي، كانت «نوراء» أمامي بجمالها الأسر.. ترتدي غلالة شفافة وكانت تفاصيل جسدها النحيل تظهر من تحتها. مدت إلي يديها فأقبلت عليها وأنا أهتف:

- أخيرا يا حبيبتي!! أنا لا أصدق ما أراه.

لم ترد علي. وكان وجهها يسطع بإبتسامتها الطفولية.

عندما اقتربت منها وفور أن لمست يديها صعقتني المفاجأة وأصابني خيبة أمل كذلك التي اكتشف معها أنني قد قمت لتوي من حلم ساهر. فقد تحولت فجأة إلى فراشة في حجم كف اليد لجناحيها ألوان حمراء مدهشة وراحت ترفرف حولي فيما تصاعدت موسيقى الكهف فجأة وبدأت هي في ضبط إيقاع طيرانها مع الموسيقى في انسياية مدهشة. ثم إنها انطلقت إلى خارج الغرفة وظل صوتها يتردد طويلا بعد خروجها رقيقا وحازما في الوقت نفسه «الواهمون لا مكان لهم في كهف العشاق».

عندما خرجت رحت أتتبع الرفيف. لاحظت أن الإضاءة التي تضيء الدرب أمامي كأنها تسقط من كوة في أعلى السقف.

✽ قاص من مصر

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨ - نؤوس

ولاحظت أن السقف ينخفض تدريجيا حتى اضطرت في نهاية الأمر أن أسير على ركبتي ويدي. وأحسست أن الطريق يصعد بي إلى أعلى. وهكذا تابعت جبوي لأهسا ومتألما من صلادة أرض الممر تحت ركبتي وخشونتها.

وصلت في النهاية إلى ردهة شديدة الاتساع مضاعة بضوء خافت. ارتفعت الترنيمات تدريجيا بحيث إنها صارت أعلى من صوت الموسيقى. بعد لحظات ظهر أربع رجال للامحهم قسما طفولية عراة إلا مما يخفي عورتهم، وهم يتراقصون مع الانغام. ثم ظهرت أربع فراشات راحت تحلق حولهم كأنما تبادلهم الرقص وسرعان ما تحولت إلى أربع حوريات ذوات جمال صاعق عاريات تماما ورحبت مبهورا أتابع الرقص الذي بدأ بتخليق كل شاب بفئاته قبل أن يسك كل منهم بمن تخصه ويتداخل جسداهما في خفة ورشاقة مدهشتين وبارتفاع صوت الموسيقى ارتفع حماس الراقصين. كان كل فتى يحمل فئاته ويصنع معها تشكيلات جمالية مدهشة ثم يتبادلان موقعيهما .. وهكذا أسندت ظهري لأقرب جدار وجلست مبهورا أتابع الرقص الذي انتهى بتحول الجميع إلى فراشات مرة أخرى. وقبل أن يفتلوا كان الصوت الملائكي يتردد في أرجاء المكان. «الواهمون لا مكان لهم في كهف العشاق». وشعرت بالاعياء مرة أخرى.. ولكن لم أستطع مقاومة النعاس هذه المرة حتى غفوت.

استيقظت على ما يشبه صوت نشيج مكتوم نهضت متساقلا وأنا أحاول الاهتداء إلى مصدر الصوت حتى وقع بصري على فتاة كالجلد.. كانت أشار الدومع ماتزال تبتل العينين شديديتي الحزن يا الهي «ارفع بي قليلا..

«فتحت عيني في الصباح فالتفت بعينيك اللتين كأنهما تشعان حنانا يغمري.. كنا عارين لم نزل. وجهك الخمري الناعم يدعوني لتقبيل الخد الأسفل قبل التوقف عند الشفتين الصغيرتين المكتنزين ..»

اقتربت منها قليلا وأنا أتأدي عليها باسمها.. لم تلتفت إلي وإنما ظلت تحرق في أعلى السقف كأنها تطالع ملاكا أو تشكو أحزانها لطاقة نور في السماء.. يا الهي.. نفس النظرة ونفس الملامح.. ونفس الشكوى.. كأنما كانت عينها تلتفان

فصل من رواية

إبراهيم فرغلي *

— كالحجر ؟! هل تعرفها؟

— هـ عاشقة عصفت بقلبها نزوة عشيق طائش. جاءت تبحث عنه في هذا الكهف. ولكنها يئست . فاكثفت بأن تكون ما فعله بها.. ارتحق روحها حتى جفت. وصارت خاوية وجامدة كالحجر.

كان قلبي يرتجف . وكنت أشعر بالهلع. ورحبت أقاوم غصة مفاجئة. فيما كان الصلت يسدد نظره إلي قبل أن يقول — لم يعد بإمكانك أن تفعل لها شيئا على كل حال. فتعال.. اسمع ما سأقصه عليك علك تستفيد منه شيئا.

انتشلتني عينا «الصلت» من تأملي للغصون التي تحيط بهما إذ أنه كان يسدد نظره إلي بقوة وهو يقول بصوت ثابت:

قبل أن أعرف الطريق إلى هذا الكهف كنت أعلم في القرية هل تعرف ماذا كنت أصنع؟ كنت حفار قبور. نعم حفار قبور القرية. كان كل أهل القرية يكرهونني ولكن لم يكن لهم مني مفر كما أنه لم تكن لي حيلة. فهذا هو عملي اليومي ورتنت عن أجدادي تباعا. وكنت أحب هذا العمل. خاصة وأنني قد رأيت ما يفعله الموت بالإنسان . وكيف يحوله إلى جثة هامدة رائحتها نتنى. لا تملك لنفسها دفعا لأذى ولا تستطيع حتى مقاومة الديدان التي تنتزح إليها لتتخر فيها كيفما شاءت وحتى تطلها إلى جيفة.

كنت أحفر بحماس ونشاط، وأحرص على أن تكون الحفرة مناسبة بشكل كامل لطول الجثة وحجمها لا تنقص عنها ولا تزيد حيث إنني كنت أذهب لرؤيتها أولا قبل الحفر. ولم يكن مشهدها يبارح خيالي طوال الفترة التي أقوم فيها بالحفر ويدفعني دفعا لاستكمال عملي على خير وجه. ولا أهدأ أو يرتاح بالي قبل أن ينتهي الأمر بإمالة التراب على الحفرة بعد أن أكون آخر من شاهد الرحيل للكنس الذي ربما كان لأب أو لأم أو أخ أو عشيقه إلى آخر هذه الصلات التي تربطه بالأقربين غير أنه عندي لم يكن أكثر من جثة سينفخها الدود. وعلى أن أحفظ كرامتها بالدفن.

ولكنني وفي أوقات فراغي كنت أعيب بيدي في الرمال أمامي أثناء جلوسي في منطقة القبور التي كنت أقضي بها كل وقتي تقريبا خاصة وأنني كنت حفار القبور الوحيد بالقرية وهكذا كانت أصابعي تتسلل رغما عني لخط في الرمال

أشكوك للسماء! .. قلت لي هامة: أحبك.. وطبعت على شفتيك قبلة قبل أن نتضام في سكون صامتتين حيث لا حاجة إلى الكلام وعندما نهضت جلست على الفراش وانزلت قدمي إلى الأرض.. ووجدت ذراعيك يلتفان حول خصرتي قبل أن تطيع شفتاك أسفل ظهري قبلة.. لن أنساها أبدا؟! التفت إليك أقبل شفتيك قبل أن أنهض قائما وأنا أضغ يداي على سواتي أخفيها عنك.. ألسنا من الجنة لتونا خارجين؟ — بينما دسمست أنت رأسك تحت الدثار. وكنت أعرف أنك تبكين..

مددت إليها يدي فلم تلتفت إلي.. حاولت أن أمزها غير أنني فوجئت بها جامدة كالصخر.. كأنها قتت من حجر. ولكنها كانت تسدد إلي نظراتها تلك التي كاد قلبي أن يخلع من شدة الحزن البادي فيها. حاولت أن أمسح الدموع عن وجهها فصارت نظراتها شديدة القسوة. تراجعت وأنا اتحسس البلل على إبهامي. قبل أن أفاجأ بظهور «الصلت».. فصرخت:

— أه .. أين أنت ؟ انقذني يا صلت؟!

كانت ملامح وجهه محايدة وكأنها لا تحمل أي تعب أو نبرات صوت شديدة الهدوء:

— ماذا حدث؟

— أنا لا أعرف ماذا أفعل في هذه المتاعاة . كلما أوغلت السير زادت متاعبي ومخاوتي وكأنني أبحث عن سراب. وكلما وجدت من أبحث عنها اكتشف أنني لم ألق سوى بالآوهم.

— والآن!!

— ها هي حبيبتي تجلس أمامي.. ولكنها لا تتحرك ولا تجيب علي بشيء.

— هل أنت على يقين بأنها من تبحث عنها؟

— أنا لم يعد لدي يقين .. لكنها هي .. هي..

— أأنت الذي تسببت في إحزانها هذه..

— لا .. لا .. أنا .. فقط .. يعني.. أنا لم أقصد شيئا .. لم أشأ لإيلاها قطعا.

— وماذا تريد مني؟

— أريد أن اسمع صوتها.

— لا صوت لها. ألم تعلم أنها كالحجر؟



لوحة بريشة خدة ، الحزائر

لم أستطع إخفاء دموعي للمرة الأولى وأنا أضع الجثة الخفيفة وبحرص شديد إلى داخل الحفرة دون معاونة أحد كما أنني لم أستطع أن أكبت نحيبي الذي غافطني ولم أنجح في مدراثة وأنا أميل عليها التراب.

ولكن لم أستطع معاودة العمل بعد ذلك أبداً، كما حرصت على الابتعاد عن منطقة المقابر خشية الوقوع لاسر الهاجس الذي كان يلح علي لفتح القبر والتعمق في النظر إلى من شغلت علي أمري.

في الليل كنت أسير في الخلاء غير عابيه بأي شيء. أسير بلا هدف وأحس خطاي على غير هدى حتى ينهكني التعب وتخور قواي فاقع مشفيا علي أو نائما. لا أعرف، ولكنني كنت استيقظ على صوتها يتردد من حولي في كل مكان وربما أنه كان يباتني من أعماقي أحيانا تعال.. خذ حياتي إلى مثواها الأخير.. وكنت أنهض مفزوعا. أنادي عليها متخبطا هنا وهناك .. ولكن لا مجيب.

تذكرت النعت الذي كنت بدأت لها بالطين فأسرعت إليه.. ورحت أتابع عملي في تشكيل القدمين. وعندما انتهيت صرخت فزعاً إذ أن الجسد كان مشابها تماما لذلك الذي رأيته ممددا هناك على الفراش. بعدما شرعت في نعت الوجه.. لاحظت أن يدي تتحركان بشكل غريب كأنهما تمتلئان لاوامر قوى خفية فلا تزيد قوتها ولا تقل عما يتطلبه أن يبدو كل شيء مماثلاً. العينان الواسعتان والأفب الدقيق والشفقان المرسومتان بعناية.. والذقان العريض قليلا على رقبته. وعندما انتهيت ودفقت النظر فيما صنعت يداي رحت أركض بعيدا.. فقد بدا ما صنعت مطابقا لها تماما حتى نظرة العينين اللتين كانتا تتطلعان إلي بنفس الهدوء وتبعثان ذات الشعور بالطمأنينة.

سرت متجها إلى الخلاء حتى أعياني التعب شديد كوخا من الخشب والطين. ثم أسرعت بعد ذلك بنقل الجسد الذي صنعته من الطين إلى هناك.. ثم أعددت بما تيسر لي من فروع أشعاب الصنوبر والفش الذي أحضرته من القرية فرائشا مددت الجسد عليه ورحت أتأمله فيما تجيش بأعماقي أحزان لم أعرف مثلها في حياتي وتناوشتني عواطف كانت تفيض بالرغم من قنفذعمني لمحاتها وكأنها مخلوق حقيقي. مكثت لها كل شيء عن حياتي وأمي البائسة التي فقدتها في طفولتي وعن جدي الذي كان يهضر القبور يبيد دون الاستعانة بأي أدوات حتى أطلقوا عليه اسم «الغراب» وعن אחتي التي سحروها فبرحت تقتل أولادها تباعا حتى اضطر والذي لقتها وصارت تظهر له في أحلامه كل ليلة حتى مات.

ولكنها لم ترد بيثي وكانت تنظر إلى نفس النظرة وبنفس الهدوء مما كان يدفعني للصراخ متوسلا إليها أن تنطق بأي

أشكالا ورسوما وخطوطا لا معنى لها ولا هدف من وراءها. وبمرور الوقت صارت يبداء أكثر حرية ومهارة. ولاحظت أن التشكيلات بدأت تأخذ أشكالا لأجساد كنت قد بدقت النظر إليها في نزعتها الأخير أو حتى بعد موتها وأثناء الفسيل. أجساد لأطفال قتلهم الجوع أو الرباء، وكهول قهرهم الفقر والدين، وفتيات رحن ضحية غيرة عمياء أو عودة زوج سكير قضي الشراب على عقله، وسيدات أكل الدهر عليهن وشرب ولم يبق فيهن إلا ميالك عظمية مفطاة ببعض الأوردة التي تظهر بالكاد خلف جلد الجسد الشاحب المتيه بالتجاعيد والترهلات. ولكنني لم أكن أتأثر بمشهد أي منها كما قلت لك، فقد كان كل ما يثير اهتمامي هو إكرام الجثة بالدفن.

غير أنني دعيت يوما إلى منزل في أقصى القرية. أدخلني أهل الدار، الذين كانت وجوههم تفوح بحزن مخيف وتمتليهم عيونهم بدموع لا تسيل إلى غرفة بعيدة عن باقي غرف الدار لأشاهد من كانوا يتوقعون موته بين لحظة وأخرى.

عندما دخلت الغرفة لم أشم رائحة الموت التي كنت قد اعتدتها في مثل هذه الحالات. وجدت جسدا نحيلاً معدا على الفرائش الذي توسط الغرفة. وعندما وقع بصري على الوجه كاد أن يقضي علي، فلم يكن هذا إلا وجه ملاك كريم. وحق الله أني لم أر في مثل حسن هذه الفتاة طيلة حياتي. ولم يستطع نصول وجهها وشعره إخفاء عسنتها. وحتى عينيها الرمايبتين اللتين غارتا قليلا في محجريهما بفعل المرض كانتا تشعان بنظرة طمأنينة مهددة وهي تتطلع إلينا بهدوء.

خرجت من الدار مسحورا. ولم تطاوعني يداي على الحفر لغرفة طويلة. ولكن خوفي القديم تغلب علي في آخر الأمر، فلم يكن أسوأ لدي من أن يفعل الموت بجسد هذه الفتاة ما قد يفعله إذا قضى عليها المرض.

وكنت أنتظر كل يوم أن يأتيني خبر موتها فيما يصارعني أمل المقامرين بأنها قد تتجاوز مصبتها وتنصر على المرض والموت. وفي أوقات شرودي شرعت، ودون وعي مني، بتشكيل جسد يماثل جسدها. وعندما انتهيت إلى ذلك رحت أتابع ما أفعله بحرص ودقة شديبتين. كانت ملامحها محفورة في خيالي. ومع ذلك فقد أجلت تشكيل وجودها إلى النهاية أي بعد أن انتهى من تشكيل الجسد ولكن وقبل أن أنتهي من ذلك فوجئت بالخبر المشؤوم الذي حملته إلي אחتها الصغرى التي جاءت ملتفة بالسواد فيما أطل من عينيها الرمايبتين حزن مخيف. قالت في نبرة معادية ودون أدنى انفعال - تعال.. خذ حياتي إلى مثواها الأخير.

وانصرفت عني وهي تسير ببطء شديد. وكنت أرقبها مذهولا وأخيل أنها هي ذات الفتاة التي رأيتها مسعدة على الفراش.

السوق ابتاع ما رزقني الله به من فيض البحر حتى فاجاني صوت صراخ كان يقرب مني تدريجيا.. وأنت الصلص.. أنت الساحر.. لعنة الله عليك.. أنت الذي غيبت «محبوبة» أنت الذي سحرتها يا كافر.. أين هي؟! كان هذا هو أحد اخوتها وتصلب الدم في عروقي وقد فاجاني ما قاله.. بالإضافة الى مفاجأة ظهوره أساسا هنا في هذا البلد البعيد.

وبعد مناوشات ومعركة بالأيدي وشد وجذب وصخب وسط زحام السوق الذي إلّفت كل من به حولنا، استطعت الهرب.. اسرعت الى محبوبة وهربت معها لا نعرف أين نذهب عشنا في أحد القوارب عدة أيام بالبحر.. ونمنا في العراء بالصحراء ليالي لا أعرف كيف احتملنا قسوتها.. تنقلنا بين مداخل الكهوف وعلى ضفاف الوديان حتى استطعنا في النهاية أن نصل الى تل عال اكتشفنا أن أهله قد هجروه وبقيت به بعض البيوت التي اخترنا أحدها وقررنا أن نبقى به حتى نرى ما يكون ويمرور الوقت عاودتنا الطمانينة وابدانا نشعر أننا أصبحنا في أمان.

وبدأت في الهبوط بالنهار الى الوادي لاصطياد ما قد يجود به الوادي والعودة ليلا وهكذا.

عدت ذات يوم مبكرا عن العتاد وفوجئت بها جالسة تحديق لي بلزغ.. ناديت عليها فلم ترد علي.. عندما لمستها كانت باردة كالثلج وكان ملمس جسدنا صلبا كالصخر.. حاولت ما فعلته سابقا غير أن شيئا لم يستجِد، ولم تفلح.. كل مناجاتي لأيام وليال متعاقبة أن تغير من الأمر شيئا.. وأدركت أنهم سحروها.. وكاد الحزن يقتلني غما عليها.. وأتيت بها الى هنا.. الى هذا الكهف.. لا تندش.. هي الآن تجلس في هدوء تماما كما هذه الفتاة التي تجلس أمامك..

هل تريد أن تراه.. تعال.. تعال.. تعال معي..

سرت خلف الصلص وكانني قد نومت مغناطيسيا وفقدت إرادتي نهائيا.. كان كل شيء يبدو غريباً الى الدرجة التي جعلتني أشعر بغرغ حقيقي وتختلط كل الأمور علي ويتشوش ذهني.

وعندما اقتربنا من الردهة الواسعة التي كانت تتوسطها فتاة نحيفة شديدة الجمال تنظر إلينا بهدوء رغم ما بدا من فزع يطل من عينيها.. كانت ترنيمات الكهف قد ارتفعت الى أقصى حد لها، وكان الصلص قد بدأ يضحك بشكل هستيري.. ترتفع ضحكاته تدريجيا.. فيما كنت أهدق في عيني الفتاة أمامي مذهولا وقد ارتفعت نبرات صوتها لتلغول كل الأصوات الأخرى: «والعموم.. لا مكان لهم في كهف العشاق».

شيء أو على الأقل أن تتوقف عن النظر إلي.. غير أن شيئا من هذا لم يحدث.. وأحسست أنني موشك على الجنون لاحالة.. وبدأت في الخروج الى خارج الكوخ أسير في الخلاء طوال النهار ولكنني لم أتوقف عن مناجاتها كأنني على يقين من أنها تسمعني أحدها بكل ما يجوز في عقلي وما أستطيع أن أستدعيه في ذاكرتي.. غير أن صوتها بدأ يتسلل الى وعيي ويحيط بي من كل اتجاه ويردد بلا انقطاع مجاهلتي افكر في أن أقتل نفسي للخلاص من هذا الوسواس.. «تعالى.. خذ حياتي الى مثواها الأخرى».

ولكنني عاودت التفكير.. قلت أنني الذي تسببت في كل هذا بنفسى وأن الحل الوحيد هو أن أعود وأهلم ما صنعت فينتهي كل هذا العبث وأعود الى القرية وأمارس عملي من جديد.

عندما دخلت الكوخ اقتربت منها لالقي عليها نظرة أخيرة قبل أن أبدأ في تحطيمها.. تأملت عينيها قراعي البريق الذي راح ينبعث منهما ولا حظت أن لون الطين البني الداكن قد تحول الى لون أبيض صاف كالطين.. وعندما لمست يديها أدركت أنهما ناعمتان كالحرير.. ألقيت بنفسي بعيدا عنها حتى ارتطمت بجدار الكوخ.. ابتسمت إلي قبل أن أسمع صوتها هامسا كالحلم.

لا تخف يا صلص.. أنا هنا في قد عاودتني الحياة التي بعثتها أنت في من روحك وفرط ذكي.. كنت أسمع مناجاتك من مكاني البعيد وأنت تستدعيني بأفكارك وقوة عشقك التي جعلتني ألق في كل مكان بحشا عنك وانتفض بالحنين الى مناجاتك والصدق الذي تفيض به نبرات صوتك التي لم أسمع ما شابهها في حياتي أبدا.. وكنت أنادي عليك وأنا أكاد أتمزق خوفا من أن تفقد صبرك ويحل اليأس في قلبك.

ولا أعرف ماذا قلت لها.. هذا إذا كنت قد قلت شيئا من الأساس.. ولم يكن أمامي مفر من تصديق ما أراه أمامي.. فهذا هو ما كنت أتمزق شوقا إليه.. ثم إنها تلغف بشجها ولحمها وروحها وصوتها أمامي.. غير أنني لم أستطع تقبل الأمر ببساطة رغم كل شيء.. فكيف يتحول ما صنعت من الطين الى هذه الفتاة الساحرة التي أذقني من فنون العشق والوانه ما لم أعرفه في حياتي أبدا.. ولم يكن أمامي في آخر الأمر إلا أن أصدق وأن أعيش حياتي الجديدة التي قدراها الله لي.. عرفت معها معنى السعادة.. وقررنا أن نرحل الى قرية بعيدة لا يعرفنا فيها أحد لنبدأ حياتنا الجديدة التي ملأت روحنا بعشق لا يمكن أن يتخيله أحد وسعادة لا قبل لي بوصفها.

وبالفعل إنتقلنا الى قرية بعيدة تطل على الساحل وهناك بدأنا حياتنا.. فقلعت الصيد وصار هو مصدر رزقي وتألّفتنا مع حياتنا الجديدة.. الى أن جاء يوم كنت أجلس خلال نهاره في

حياة أخرى

خالد العزري *

للاحتفال بعيد الأم، كانت كلماته تمرق جسد مبارك، كسكين مسنونة تسكن قاع اللحم، وعندما نادى عليه الأستاذ مع آخرين ليسألهم عن الهدية التي سيأخذونها لامهاتهم أدمعت عيننا مبارك خلصة، وانسحب الى الفصل.

غدا أيضا سوف تحتفل المدرسة بعيد الأم، هذه المرة لن يحزن كما كل مرة.. هو الآن يحمل علبة حلويات الى أمه هناك في مرقدها، يدرك جيدا أنه سوف يراها للمرة الأولى، وأنها سوف تفتح له الحلاوة بيديها، وأنهما سيأكلان بشراسة ثم قد يسألها الرجوع معه الى البيت، وإذا ما رفضت فسوف يطلب النوم معها ليؤكد للأستاذ غدا أنه قدم هدية لأمه لكي يبدو رجلا لا يبيكي، تماما كما طلب منه الأستاذ.

سوف تسأله هي عن حاله، وسوف يخبرها عن عمته، وعن غنمها التي يجلبها من المرعى كل مساء، ثم يطفها، وقبل أن ينام عليه أن يتأكد من أن الدجاج قد نام جميعه مطمئنا بعد أن يلجم عليه الباب، وسوف يحدثها طويلا عن قصة الشاة التي أطلق عليه اسم: «عائشة» والتيس ذي القرون الطويلة والعرف الأبيض الذي سماه: «عبد الغفار»، وكيف كان

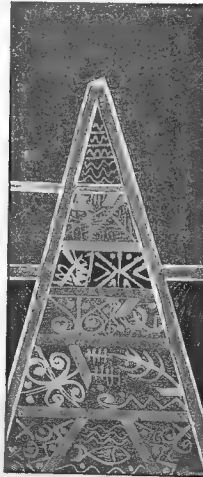
يشطر جبل ضخم وواد جاف المقبرة عن القرية الصغيرة.. عندما يحل الظلام ينتشر عواء الذئاب في المكان، يبدو العواء وهو قادم من أعالي الجبال الجاثمة منذ أمد بعيد مخيفا، عندما تكون القرية قد أغلقت الأبواب على نفسها، تستقر الذئاب والجمال والحمير السائبة المكان ... تبدو القرية أشبه ببيت صغير يرقد في جزيرة مهجورة إلا من وحوش الغاب.

زفريات مبارك المتتابعة التي كتها منذ خمسة أعوام، تهز شبحه الواقف على حافة الوادي حيث أعطى ظهره لأبواب القرية المغلقة، التي بالكاد يمكن تمييزها بفعل ضوء القناديل الخافت المرتسم على بعض الأبواب، يحصل الآن إصرار خمس سنوات، أي منذ أن عرف ذات مرة وهو ابن خمس سنين أن أمه ميتة وأن التي تعيش معها هي جدته، وهي معلومة تلقفها صدف من الأولاد في إحدى الحواري وقد عاد يومها الى البيت ودموعه تتكسر على وجنتيه.

في اليوم التالي حين ذهب الى المدرسة، وقف الأستاذ في طابور الصباح، وأعلن أن اليوم مخصص

* قاص من سلطنة عمان.

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٨، نزوى

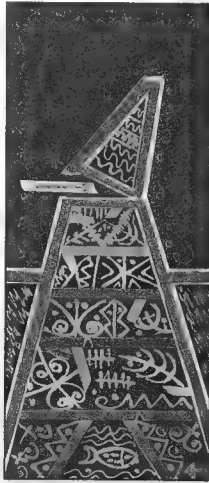


ميتة، لكنها كذلك تقول لي حين تضربني : اذهب الى أمك، دعها تطعك الملابس.. هذه الملابس ليست لك.. هذه المرة سوف أقول لها إن هذه الملابس من عند أمي.. نجم ساقول لها الحقيقة .. سأخبرها أنني كنت أذكر كل يوم خمسين بيسة لهديتها ، وأنها أعطتني الملابس التي كانت تشتريها وتجمعها في في الأعياد السابقة .. لكنها سوف تضربني لأنني لم أشتري لها هدية! تصاعدت زفراته.. كانت الجبال تطلق زفرات مرعبة : آه .. آه..

حين وصل مبارك الى المقبرة لم يعرف مكان أمه، القبور متساوية، كلها تعلوها تلة من التراب، معلق عليها حجر كعرف الديك.. تقدم من أحدها وخلعه بعد جهد، قربه من عينيه، رفعه على ضوء القمر، لم يلحظ عليه اسما.. تقدم من القبر الآخر خلع الحجر، قربه من ضوء القمر، لم يلحظ عليه اسما كذلك.. عاد ووقف في أول المقبرة ، أخذ ينادي بأعلى صوته ماه.. ماه.. ماه.. كانت الجبال تجيبه بعنف: ماه.. ماه .. ماه.. الوادي ينتفض، بدت القرية كلها ترتعش، أخذ يعد القبور التي أمامه واحد، اثنين... ثلاثة... أربعة... خمسة، جلس على حافة الخامس، انتابته نوبة بكاء حارة، دموعه تغسل الطين الذي تكوم بجانبه، انفتح القبر.. تصاعدت رائحة الموت.. أخذت تتشكل في الفضاء دوائر .. حاول مبارك إمساكها وهو يصرخ : ماه.. ماه.. يلوح بعلية الشكولاتة للسماء.. فتحها بدموعه الحارة.. أخذ يرمي حياتها في السماء فهوي الى القبر ، امتلأ القبر بالشكولاتة .. حاول تذكر الحديث الطويل الذي حضره لها.. عصر رأسه بين يديه.. رأسها تفتتح يديها.. اقترب ليحضنها .. اقترب اكسر.. صرخ بصوت عال : ماه .. ماه .. وانزلق في القبر الذي ابتلعه بخفة متناهية.

يهجم عليها بخيلاء، وهي تحاول التمتع حتى تسقط تحت جسده بعد جري طويل.. خيل إليه في المرة الأولى أن «عبدالغفار» قرر افتراسها عندما أخذ يدعو خلفها قاسما الطيخ - الذي باغته الحركة الفجائية فوقها يتأمل المشهد - الى شطارين، فوثب بعصاه خلفه، أخذ يدعو ان تهكت قواهما، لم تسغه يده يومها على ضربه، تذكر فجأة - وهو يهز العصا عاليا - عصا عمته عائشة، وأستأذنه عبدالغفار لحظة سقوطها على قفاه، في المرات التالية ترك لهما حرية التصرف، لاحظ بدهشة «عبدالغفار» وهو ينتصب واقفا يشتم مؤخرة عائشة، ثم يرفع فمه للسماء متثابها، يكون فمه لحظتها مزبدا ، تصور مبارك أنه عطشان فجرى الى البئر وملا الدلو وقربها منه، فوجيء بهما يبتعدان عنها وانفاسهما تخرج متقطعة ، انتابه خوف شديد

من أن يكون قد أصابهما مكروه ما، عاد يومها بالغتم الى الدار قبل الموعد المعتاد، أخبر عمته وهو يرتعش بالقصة، وبخته بشدة قبل أن تبلغ آياه متهمكة بقصته، أطلق مبارك ضحكة مجلجلة ، سمع صدادها يصطدم بالجبال عاد الى نفسه تذكر دشاشته المهترئة وردنها المنزوع من ناحية الابط، برقت في رأسه حيرة الجواب فيما لو سألتنه عنها، هل يصدقها الحديث؟ هل يقول لها أن عمته تخبيء عنه ملابس العيد التي يحضرها له والده، وأنها خصصت له واحدة للمدرسة وأخرى للقرية فقط، هي هذه التي يلبسها اليوم؟ نعم سأخبرها، سوف تشتري لي ملابس كثيرة، سوف تعوضني ملابس عن كل الاعياد السابقة.. (هكذا صرخ فجأة كأنما يتشفى من صمت طويل أطبق عليه) لكن ماذا لو سألتني عمتي عنها! أخ.. سوف تضربني حتى أقول لها إن أمي هي التي أعطتني إياها.. لن تصدقني.. أصعرف أنها لن تصدقني «هي تقول لي دائما أمك



اللوحات بريشة : ثريا البصمي ، الكويت

في ليلة واحدة

دخل البيت في نفس اليوم.. كانت دموعها الصامتة سبلا لا ينقطع.. أما هو فإن بكاءه لم يكن يهدأ.. ليل نهار.. لم تكن تدري كيف تنام هي أو ينام هو.. فلم تعد تستطيع التفريق بين الصحيان والنوم.. فكلاهما غارقان في بؤس الدموع.

رجعت هي الى البيت بخيبة أمل في زواج تحطم بعد سنوات طويلة.. لم تكن السبب.. كانت تمنى أن تموت قبل أن تحطمه.. هو حطمه.. في برهة من الزمن ضائعة وتائهة.. أحب أخرى وتزوجها.. في نفس الوقت بعث إليها ورقة الطلاق.. شرط الزوجة الجديدة.. كم استغرقت هذه البرهة الغبية من الزمن.. أياما قصيرة جدا.. قال لها بأنه سيركها الى أخرى.. لم يكن ينتظر منها رأيا أو دفاعا عن بيتها.. أو دموعا.. أو حتى توسلا على قدميه وتقبليلها.. فهناك شيء مات بداخله تجاهها.. حكم عليها بالاقصاء.. ولم



يراجع الحكم. ورغم ورقة الطلاق الغبية ظلت متمسكة بجدران بيتها.. ففيها رائحة ذلك الود والحب الذي يورق قلبها.. حياتها.. لا يهمها أن يتزوج بأخرى.. المهم ألا تنقطع عنها الرائحة.. لم يراجع حكم الاقصاء.. ولم يراجع موضوع بقائها في البيت.. قالت له.. دعني مع ذكرياتي معك بين هذه الجدران.. أمسك بذراعا ودفعها خارجا.. كفي عن هذه السفافات أيتها الغبية.. اقفل الباب.. بقيت طويلا عند الباب تكي وترجوه.. هل لأن قلبه عندما قبلت قدميه في المرة الأولى.. حتى يلين هذه المرة.. وباتت ليلتها عند الباب تبكي وتقول.. لقد فتحت عينيها على العالم معه.. لم تعرف غيره لم تفهم الحياة الا من خلاله.. كيف تفقد نفسها الآن ما معنى الكرامة أمام رغبتك بالابقاء على نفسك.. ذاك.. كذلك.. كانت متأكدة أنها في طريقها الى الموت بدونه.. لا تقولوا عنه شيئا.. انه أنا.. هكذا كانت تدافع عنه أمام أسرته.. لم يجرؤوا بعد ذلك أن يسيثوا إليه بكلمة.. كلبسة مجنونة احرق قلبها فقد صفارها تركوها لسيل دموعها.. لربما تغسل عينيها فترى الحقيقة بشكل أفضل.. أمام هذا الصمت النبيل.. خلعت من سيل دموعها المتدفق.. جعلته مستترا خلف جدران غرفتها.. وراء أستار الليل.. عندما تسترخي

جفونهم الدهشة المحيطة بها.. سيل أبدا لم يهدأ.. تسمو بطوفانه ليصل الى روحه.. تتوسل إليه .. ترحوه .. أن يأتي .. الا يتركها تعاني ذلك الفراق القاتل المريع.. الوحشة والموت البليء.. وستسلى له كل ما فعل.

دخل معها البيت في نفس الوقت.. بكاءه الكثير كان يرهق صممتها الكثير.. أمه .. أرملة شقيقتها .. كانت تمتلك من الشجاعة الشيء الكثير لكي تلقى إليهم وهو بعد لم يبلغ الثالثة من العمر.. فقد اشترط عليها رفيق الحياة الجديد أن تكون حرة من أية قيود تربطها بزوجها المتوفى .. الطفل يردد من خلال دموعه كلمة واحدة .. ماما .. ما .. أريد ماما.. نحبيه لا يكاد يتوقف في أي وقت كان .. ترقب عينيه المكسودتين تصبران دموعا حتى في وقت تعب الشديد ومغالبته النوم على ذراع شقيقتها .. بكاءه يشق صدره .. ماما .. الكلمة التي لا ينساها في أي وقت بين نومه ويقظته.

عندما صممت أن توقف سيل دموعها أمامهم .. وتجعله مستترا.. لم تردأ من اشفال عينيها بالنظر الى الطفل الذي لا يبدأ .. تشغلها عن الانخراط في نشيجها الخاص للتصاعد مع زفرات قلبها.. لاحظت بسكونها الذي يشتمل بركانها.. الطفل المتألم .. أدركت أنه سيذوي ويموت كما تنوب وتموت مع كل دقيقة تمر عليهم.. هو يامه .. وهي به.. لقد خطت بدونه الى الموت.. إنها لا تريد منه شيئا لا شيء .. فقط أن يظل عليها .. ولو بنظرة من عينيها لعلها تهديء التبايعا وشوقها .. لعلها تنوب الى الراحة .. الى الحياة .. أن هذا الشيء الذي يربطها به في خيط واحد.. أقوى من أي خيط أو يذبل أو يزول .. هي ماما .. فقط نظرة.. أمي الآن فهي بقاءا مهتمة .. لا قيمة لهذه البقايا الا بعبادة عبر ذكراه.. تقفاتها عليها .. تصبر بها على أيامها الوجعة المضيئة المتلصقة.. كل شيء .. كل شيء لم يعد له طعم .. وهما هي راضية بالموت الذي سيأتيها .. وراضية بعبادتها .. داخلها .. تصبر على أيامها المسرعة الى النهاية .. نهاية حتمية.

كانت متأكدة أنها وهذا الطفل كما دخلها هذا البيت معا.. فإنهما سيخرجان معا .. فلم يعد هناك معنى .. لحياته بعد أمه التي طارت الى بعيد كانت تعد الأسماء لميل كبير متى تأتي النهاية.. نهايتهما .. وفي ليلة سال دموعها الصامت وراء الباب.. غير قادرة على إبقائه.. كان بكاء الطفل يشق سكون الليل كاقوى ما يكون ماما .. ماما.. باتنها الصمت المتألم منزلة عبر الباب الذي اختفت وراءه.. أحست بدونه النهاية .. فها هما يجودان بنفسيهما ويريدان أخيرا.

لكن الشوق إليه يكاد يذيبها .. نظرة أخيرة قبل أن ترحل .. نظرة واحدة فقط.. تنزود بها .. لعلها تريها في قبرها الى الأبد.. لم تدرك كيف تحركت خارجة من البيت .. لا تكاد تبصر الطريق عبر السيل الصامت .. بينما الشهقات تكاد تقضض سكونها المسرع تجاه منزله.. منزله الجديد.. تضغط بكفيها على صدرها ألهمث الممزق يشق .. يشق .. يشق .. بزمير .. تبحث بجنون عن ظله عبر نافذة مهمل .. يتصاعد الدم دفعة واحدة الى رأسها..

يدق قلبها بعنف .. ها هو .. إنه هو .. كما رآته آخر مرة .. غاصت عيناها في اللامح المألوفة .. العزيزة .. انها مستعدة الآن لآخر زفرة في عمرها .. تعالي أيتها الزفرة الأخيرة.. وخذي الآن.. الآن الى قبري .. ضوء كاشف قوي بغمرها .. يجلبها في حلقة الليل.. ملهونة أنت ومن أتى بك الى هذه الدنيا.. ارتفع صوت آخر يشق سكون الليل.. تعالي أيها الناس وانظروا الى هذه المجنونة في انصاف الليالي .. انظروا إليها كيف تتلصص علينا .. لا بد أنها تريد الكيد لنا .. تعالي الصراخ .. الضجيج.. الناس.. أهلها.. الشرطة لكننا .. من عالم مختلف تطل عليهم .. لا يعنياها ما هم فيه .. ما يتحدثون حوله.. ربما يتحدثون عنها.. ربما يريدون أخذها الى مستشفى المرضى العقلين .. ربما تستعيت تلك المرأة في حبسها هناك .. ربما هو يوافقها .. ربما أهلها يتوسلون .. يستجدون السماء .. العطف .. الرحمة لها.. البستر عليها .. مازال الأمر لا يهمها .. تنتظر زفرتها الأخيرة.. عيناها وعقلها مطبقان بشدة على ملامحه الضئيلة .. بعد قليل .. بعد قليل سينتهي كل شيء .. وستفاد.. ستفادهم مع صورته العزيزة.

المآتي تداري الدمع وهي تدخل البيت .. في عالم آخر مازالت..

شيء واحد تحاول أصاحه سمعها اليه .. بكاء الطفل .. ما يزال يبكي .. تقترب من النافذة.. لا بأس يا عزيزي .. لا بأس .. سننتقل معا الآن .. الآن.. فمعي ما أحاجة .. وأنا جاهزة .. هيأ نظير لي بعيد .. الى هناك .. فلم تعد لنا أية حاجة لهذا العالم بعد الآن.

بكاء الطفل يرسم في أذنيها سيمفونيات الانطلاق .. تلتصق بالنافذة وزجاجها البارد.. يتبدى لها وسط الظلام طريق مفتوح.. واسع .. عريض .. يشدها .. يجذبها من زفرات قلبها المتصاعدة بلهب.. يتوقف صوت الطفل .. بكاءه .. تزهف أذنيها .. تنتظر برهة .. برهتين .. تتلفت بفرح طفلة تمنع أجمل الهدايا.. هادئة حانت اللحظة.

لكنه يتحدث ؟؟ صوته واه.. لكنها تسمعه.. ماما بعدين ؟؟ أيوه يا حبيبي ماما بعدين ... ماما بكرة ؟ نعم يا حبيبي ماما بكرة .. تضمه أختها.. تؤكد له .. ماما بعدين .. أيوه بعدين .. تتجمد عيناها عليه .. تتأمل .. مذهولة .. كيف استطعت ؟؟ كيف ؟

أرض جديدة تهب عليها بقسوة.. تدبر العينين في الوجوه المحيطة الدامعة.. تراهم بوضوح شديد الآن يأسسون ينتظرون.. مازالت ملتصقة بالزجاج البارد.. مازالت الطريق مفتوحة .. سالكة .. تشدها بقوة .. تتألم من العلاج تحولت .. أنفاس صغيرة مضطربة تردد تحت سطح العاج.. لحد الأنفاس المضطربة تتغير عبر صدرها.. نشيج عال يهز تماثيل العاج .. يحطمه شلال .. نوبة بكاء عال مازالت تهزها .. تركها تهتز بذلك الانفعال .. فدموعه مألحة جندا .. فكانا خيل إليهم .. وهي كفية باكتساح شيء ما في داخلها بنفضة.. الطفل استغرق في نوم هادي.. لأول مرة.. والنافذة الباردة بيلت تعكس شعاع فجر آخر.

الظل الكبير

كان دورا واسعا .. مبنيا على أحدث المواصفات .. ثلاث عربات تستطيع السير فيه بالتوازي براحة كبيرة .. عندما دخلنا في مجاله .. كنت في حالة إصرار شديد بالتوازي مع الشاحنة .. ففي الطريق متسع .. ولا توجد عربة ثالثة توازينا .. بدأنا بالالتفاف معا .. تقدمت بعربتي قليلا .. حتى أكون في مجال نظره ثمما أنا في مجال ظله .. ربما لطاري ما .. هكذا جهست في نفسي .. نفسي الكثيرة الواجس!

أشعر بهزة خفيفة .. ما هذا .. ما بها عربتي .. هل هناك وسخ ما في أنابيب الوقود المتهاكة .. فأخذت تسدل .. هزة أخرى .. وكان يدا رفعت عربتي من الخلف ثم دفعتها دفعة حطت بها على الأرض .. هزة شائعة أقوى .. لقد أمسكتها اليد ودفعتها بقوة شديدة إلى الأسفل .. إلى سباط الشمس .. إلى النار .. ما هذا .. كيف هذا .. قفز قلبي إلى فمي .. يداي ترتعشان .. قدامي .. اللفعات تشتت .. تتوالى .. عربتي ترتفع .. تهوي .. بقوة .. يعنف .. راسي تضرب شيئا .. قدامي تعلقان .. ذراعي تتوي .. أه .. أه .. أه .. تظلم الدنيا أمام عيني ..

فتحت عيني بالم شديد .. مطارق تباري دماغي .. قدامي مربوطان .. مطلقان .. ذراعي .. لا أستطيع تحريكها .. بقعة كبيرة من الدم عليها .. الطارق تهوي .. تقري .. رفعت ذراعي الأخرى وضعت في راسي لأوقف المطارق .. راسي مربوط .. بقطعة رطبة تتسحسها يدي .. بقعة كبيرة .. تراجمت يدي بومن .. أخ .. فتجرت عينايا بالدمع .. أخ .. الظل الكبير .. هل كان الأمر يستحق ذلك العقاب .. وقع أقدام تقرب من غرقتي .. أمسح دموعي بسرعة ..

الحمد لله على سلامتك .. لقد نجوت بأعجوبة .. فحريتك انقلبت بقوة شديدة .. لم تعد تصلح لشيء لكن لا بأس .. إن شاء الله تعوضها .. نظرت بعيني مكشوفة إلى الضيفين .. ما الأمر .. لا شيء .. فقد أردنا أخذ التوالك رغم أن المسافة والخصم .. واضمة جدا .. لكن لأجل الروتين الاعتيادي .. ولتثبت حق صاحب الشاحنة .. ولتصلي ما أصابها من تلف ..

مخالفة ! تلف .. مخالفة من يا سيدي .. وتلف ماذا ؟ مخالفتك أنت .. ضد الشاحنة .. وهل خالفت ؟ هل كتبت الحديد الضخمة يصعبها تلف ؟ خارجيا لا يبدو عليها ما تلف .. فهي قوية .. كبيرة .. صلبة عظيمة .. لكن ربما داخلها وصاحبها يحق له أن يطالبك بتحمل مسؤولية التلف الداخلي إذا ظهر مستقبلا .. وكيف سيتأكد صاحبها من التلف الداخلي ؟ لا تدري .. لكن يجب إثبات حقه القانوني .. وأنا يا سيدي .. عظامي المكسورة ؟ دماغي ؟ ؟

صاحب المخالفة ليس له أي حق .. أية مخالفة ! .. وأية شاحنة ! .. وأي دوار ! .. لقد أردت ظلا .. ظلا كبيرا .. فقط كبير .. لا شيء آخر .. لا شيء آخر .. وأهرقت مقلتي دموع حارة ومالحة جدا .. لم أستطع تمالكها .. فأنهالت رغما عني ..

كنت أسوق عربتي الهزيلة البيضاء على الطريق الإسفلتي الواسع جدا .. نار الشمس تكاد تصينني بضربة في راسي .. ياه .. هذا المكيف الذي يثز ويثزل لا رجاء منه .. والزعجاج المحيط متواطئ مع الشمس لكي تشويني .. خاصة عبر نافذتي التي بلغت قمة التواطؤ واللؤم .. فسباط الشمس تأتي منها مباشرة إلى جانب وجهي وكفتي اليسار وتمتد السباط إلى باقي جسمي .. فتحت النافذة لعل بعض النسيمات الرطبة تجعل المكيف في حالة أفضل .. لكن لم أكن أدري أن المؤامرة ستكتمل .. فضجيج الشارع أصم أذني .. وحرارة الجو الهبتي .. لم أعد أحس إلا بانني أسير في طريق داخل الجحيم .. انتقلت إليه عبر النافذة المفتوحة ..

لم أستطع أن أسرع هربا خوفا من انفجار مطاط عجلات عربتي الهزيلة .. انتقلت ببطء إلى أقصى اليمين .. تركت مكاني لتعربد فيه أجمل العربات .. أنماها وأقواها .. من المؤكد أن مفهوم الجحيم نسبي بيني وبين أصحابها الذين يهرقون بسرعة البرق فالزعجاج الأسمر لعرباتهم يزيدهم بعدا عن جحيمي .. ويكفييني منهم ضجيج عجلاتهم الفارمة ..

أه .. ما هذا الظل ؟ ما هذا الهدوء ؟ لحظة هدوء وظل ؟ من أين ؟ إنها تستوعبني .. تحجز عني سباط الشمس اللاهية .. تحتوي عربتي بالكامل .. بل أكثر .. فيمتد الظل الجميل .. يمتد أمامها وخلفها لمسافة جيدة .. أحسست بانقطاع عجيب عن الجميع .. ناره وضجيج .. انقطاع جفاني أحس ببرودة المكيف المتهاك .. فقد هذا صوته وقويته ونسمته وتآزرت مع النسيمات العليلة تحت الظل الكبير الذي انفجرت فيه بالكامل ..

التفت إلى المصدر بتشوق استغفني .. إنه بجاني .. قريب مني .. فعل يساري شاحنة ضخمة تحجز عني الضوضاء .. وسباط الشمس الحارة ..

يا سلام .. لقد نسيت تعبتي .. ألي قبل لحظات .. أزمراي لعربتي المسكين .. ولنفي التائه في قعر جهنم .. امتلات نفسي بحب كبير لجميع ما كنت أعتنه في سري قبل لحظات .. جحيم كاد أن يضغني على عتبة الجنون .. ظل الشاحنة الكبيرة .. الروح العظيمة .. لقد حولتني من شقية إلى سعيدة تغمر هذا الكون الواسع رغم كل متفصاته بحب كبير ..

اقتربنا سويا من الدوار .. الثقة في داخلي بالبقاء تحت الظل الكبير تزداد .. لا آخر لحظة .. لا فراق .. فهناك كيلومترات كثيرة بعد الدوار .. تمتد باعتماد العمر .. ولابد أن أبقى في ظل هذا الجنان .. الأمان الذي فاض علي أخيرا .. وفجر بداخلي يتأبى الرغبة في العطاء ..



قصص المسافرين

أشياء عابرة

فخ صغير، كمادتك لم تلاحظه، وقعت فيه، وبعد أن أحكم حولك، تبينت كيف هو من صنعك أنت وليس من صنعها. توهمت أن حضورها في حياتك طوع رغبتك. سهل. ميسر. لا يكلف سوى أن تردد اسمها بشوق بين وقت وآخر، وأن تبدع في تدبير حجة لتأخرك في الاتصال بها أو في عدم مقبرتك على السفر معها إلى محافظتها ليلا وهي عائدة إلى البيت.

توهمت أنها باقية مادمت قد فاجأتها بمشاعر متدفقة مرة، مرتين، ثلاثا، وأن المفاجأة أسعدتها وستظل تتذكرها حتى ولو تمت بعدها طويلا بدون أن تفكر في أنها جوارك.

توهمت أن صمتها أو تعليقاتها السريعة على عدم تركيزك معها مجرد أشياء يمكن أن توضع في الدولاب بعد النظر إليها سريعا.

وحينما قالت «سأبتعد» ظننت أنها حيلة لتعاود الاتصال بها كثيرا في بيتها أو في الأماكن التي لا تتوقع فيها أن تتصل بها وتقول «أحبك».

ومع طول بعدها. أبصرت الفخ، وكثرت في أحلامك عريات البيجو التي تتصادم وتنقلب وتنفجر ورغم ذلك تواصل السفر بركابها الصامتين.

أن تنتظر

دون أن تكون مهيا لذلك تركك هي وتواري وراء ستار

✽ كاتب من مصر.

سميك. تحس بوجودها، فتخرج رأسها وتساك عن أحوالك فتجيب وأنت تثق في أنها ستختفي سريعا وسيعود الستار بينكما.

تحاول أن تتذكر بماذا أجبتك، تعرف أن كل أجابائك كانت محاولة باشئة لتصطنع الاتزان والقدرة والقوة، ولم تكشف عن حالك وأنت تعيش أمام ستار لا يمنحك إلا موجات نكاد أن تختفي.

نافذة قريية

استطيع أن أصفك، وأن أقلد طريقك في الكلام، وأضحك ضحكك حينما تتهرب من الإجابة على سؤال ما، والتفت التفتاتك المتسارعة إلى كل الأنحاء أثناء تفكيرك في أمر يشغلك.

هكذا قرين أنني صرت قادرا على أن أكون شخصين، وأحيانا أكثر حينما أقلد كلا منا في شجارنا الذي سرعان ما ينقلب إلى أن تتبادل آخر نكتة.

لا أخفي عليك، يرهقني - هذه الأيام - هذا الشخص الآخر أو الآخرون بعد غيابك فجأة، وأفكر في وسيلة أغيبهم معك أو أطوح بهم من أقرب نافذة. يرهقوني ويدفعونني إلى أن أكون قريب رغم أنك فلم تنزل في حياتهم بقية. أعرف ستغضبين من رغم أنك، وسأغضب من توقعك عند كلمة قيلت غفو الخاطر. وسيفرح الشخص الآخر الذي أكونه وأنا أقلد غضبك وسيعانقنا الآخرون الذين أكونهم كلما تراوحنا سريعا بين الغضب والضحك.

صفحات كتاب قديم

أحيانا تشعر بهذا ، أن الكلمات المكتوبة تضيق الحياة، وتجعلها جمالا يجب أن ننطقها صحيحة قبل أن نشعر بها، دائما الشعور مؤجل مع الكلمات المنتظمة في صفحة من الصفحات.

الآن لا تريد أن تكتب كلمة إليها، ترغب في أن تكلمها في ذلك بدون تفكير في وقت يمر أو في إرهاق يلم بك.

تكلمها وأنت تثق في سماعها لك أو أنها سستمعك في لحظة ما قبل أن تنام أو عند خروجها من باب بيتها بينما تنتظر إلى وجوه الناس في الشارع.

تصرف عن خيالك صوت تقليب صفحات كتاب تشرد معه قليلا ، وتتوهم أنك تقرأ منه ما تقوله. تحرص على أن يكون كلامك إليها مرسلا، عفويا، يومض ، يبرق ، تفهمه أنت، وتفهمه هي، ولا يفهم هذا الكتاب الذي يطارد خيالك ويماول أن يضم ويضم بكل ما تنطقه.

ويمر وقت ، ويطول كلامك ثم يحل صمت لا يسمع فيه سوى صوت تمزيقكما الكتاب وأنتما تتفقدان على موعد تكلمان فيه الكلام حتى الصباح.

علامات استفهام

تلك التشبيهات محيرة أمامك بعد ما كتبته بدون تردد محالوا العثور على تشبيه يقضي على طبيعة حالتك في هذه الأيام لكنت لم تجد سوى تشبيهات باهتة ولا يملك أي منها، شطبت عليها كلها، وكتبت اسمها، عمرها، عملها ، سكنها، سجلت في الورقة البيضاء كل ما تعرف عنها دون أن تدع لأي مجاز أن يقتحم أو يشارك في الكتابة، ثم وضعت علامة استفهام أمام أية معلومة لا تثق فيها مثل : فصيلة الدم. ألوانها المحببة ومن تحب؟ وقرأت الورقة الممتلئة وأنت تشعر كأنك تسجل بيانات مولودك قبل أن يولد بكتير.

أشياء كثيرة

سنحاول ترتيب مكاننا معا، وكاننا شخصان استلما شقتهم الجديدة وعليهما أن يختارا الأماكن المناسبة لقطع الأثاث.

لا بد أن نحذر التسرع، فهذه المرة — وربما تكون الأخيرة — يجب عدم ترك نفاذ صبرنا هو الدافع — مثلا — إلى وضع المائدة الصغيرة تحت النافذة المظلة على خلفية العمارة، ونظا بعددها، كما ظللنا من قبل — نشعر بأن هناك شيئا لا يريحنا كلما جلسنا في الصلاة.

ليس صعبا أن ننظر إلى المكان نظرة مستأجرين جديدين. وإن أعاننا الذكريات التي تطل علينا من كل جزء فيه، فلنكتف

بأن ننسبها لمن سكن هذا المكان قبلنا، ونؤكد اختلافنا عنهم، ونتعجب من إيهالهما تغيير جرس الباب، على الرغم من أن صوته يثر الأعصاب، ويكسب الضيف القادم صفة المزيج حتى وإن كنا في انتظاره.

ما أرايك ؟ أليس من الأفضل أن نستبدل بتلك الستائر أخرى أقل سمكا وتتماوج ما إن يلامسها هواء خفيف.

إن أمانع من إخراج الكليم من تحت السرير، ونقرش به أرضية غرفة للكتب بدلا من هذه السجادة ذات اللون الأخضر الذي استحال إلى لون آخر كادم ومترب.

لن يهمننا ألوان الكليم الغربية والمنداخله، يكفي أنها تذكرنا بقصاصات الأقمشة التي ظللنا نجتمعها ونصلها ببعضها بعضا ونكورها في كرات ، وذهبننا إلى الجالس خلف النول الضخم، وبعد أسبوع استلنا الكليم.

أشياء كثيرة تنتظر حضورنا وتهيء نفسها لحياة سندأها ، بل وفي أحيان أراها وكأنها تلف وتدور في كل الغرف بحركات عصبية وقد عليها الشوق إلى رؤيتنا معا من جديد.

أسماء

قلت له .

— يجب ألا تنحسر على وجود الفرق الدائم بين ما نتمناه وما نجوده، بين حيننا لأحد وما يحدث في العلاقة معه ، يبدو أن الفرق بين الأمرين طبيعة حياة.

والفني على هذا ، وأكده بأساليب مختلفة. لفنا صمت ، شعرنا معه بأن كلا منا يفكر فيما قلناه على حدة ، قلت:

— في آخر لقاء لي معها، أسهيت في ذكر الفرق بين ما كانت تظنه وما فعلته أنا، وظلت تردد الفروق الكثيرة حتى ظننت أن هناك فرقا بين اسمي الحقيقي والاسم الذي تعرفه عني.

القلت في بعد أن ظل ينظر إلى نقطة بعيدة ، وقال:

— في حلم رأيت أناسا كنت وأنا أكنتم لا يعرفون بعضهم بعضا، كانوا مجتمعين معا ويتبادلون أطراف حديث لم أعرف ما هو، لكنني كنت مهموما وكانني أفهم كل ما يقال، سألوني عن رأيي، فرحت أريد اسم كل واحد منهم، وما إن أنطقه حتى يخفتي صاحبه. ولم تبق معي سوى مقاعد متناثرة، من بعيد سمعتهم يتنادون علي، وفي كل مرة ينطقون باسمي أجد شبيها لي يجلس على مقعد حتى أزدحم المكان بي فخضيت أن أجيبهم حتى لا أختفي.

هممت بمحاولة تفسير حلمه ، لكنه دفع حساب المقهى

وتركنا مقعدينا ، وسرنا معا وقبل أن يودعني قال:

— لماذا حتى في الحلم نكون حيث لا نريد؟.

النوارس

عبد الصمد حسن*

بلون بنطاله ، وانعطفاً في الفراغ حيث النهر الغاضب، وجرى وراهما فوق مساقط الضوء الناحل شاب وفتاة بزي مدرسي ، كانا في المنعطف يلاحقهما نداء النهر الغاضب.

قالت امرأة الكشك:

- أشاهدهم في منعطف النهر!

- إنهم يسلكون عبر أفق المساة!

- نداء النهر يميء بصوت شيء!

- أجل ، أجل .

تقافزت الأمواج ، مثل ثعابين صقيلة، مرتططة بصفوف الساحل النافرة، وتشتطت مرايا الموج، أسفل المسناة المشرية بوجهها المحنط، والعملة تهطل فوق العرائش المتدلّية في الفراغ

- أهناك سواهم؟

- كثيرون !

- يا للعة ! مسافرون دون تذاكر سفر!

- هم يدركون ذلك يا عزيزتي! النهر يزار، يتصاعد النداء الأخرق، وأصواء الشارع شاهبة وأعراش الأشجار تنسرح حيث الجذور المتخشبة:

- ماذا ، أنت نائمة؟

- مثل أولئك في كهف الماء! ما أكثر ما تألفنا معهم.

- لكنهم معنا يا عزيزتي ، معنا حقاً.

- أهكذا ينفرد الحب، وتجري الكتب حيث الغرق؟

في الأفق الساحلي أتاح الصمت لنوارس أن تتبثق عبر فضاء النهر، حومت بأجنحة خافتة في الأفق الرطب، وجذبتها مغالب المسناة . مبطت في رذاذ الضباب دائرة حول رائحة خارقة كرائحة الفلين . حلقت بعيداً عن الشاطئ، وهبطت مرة أخرى الرائحة الغربية المتفة، ملازمة الأمواج الغافزة. وانحدرت في منعطف الأشجار التي كفكت صخبها، وغابت هناك. وفي رفاق الليل الطويل ، كانت الفتاة تتأمل وجه الرجل، كأنها تشاهده أول مرة.

عبر أمداء الأفق المرثي للنهر الصاخب، أطلت مسناة كورنكريتية بقاعدة غائرة في كهف الماء، ومجاورة الجسر الخشبي الممتد مع الساحل، وبين أشجار الشارع المتعانقة ، انبثق كشك بنافذة تتمرأى بالنهر. في الشباك رجل وامرأة شابة، يبيعان تذاكر سفر ، للمسافرين في البحر. جمرة الشمس تتلاشى ، وضباب النهر يغمّر الساحل ، وفي الشارع الخلفي سابلة ، تتلاحق أحذيتهم ويعلو صخبهم ، قالت للمرأة:

- أجد السابلة في منأى عن الساحل ، إنهم يتزاحمون وراء الكشك!

قال الرجل:

- نعم. هم يطلقون عليها مسناة

الموت!

- إن ذلك يعني ، أن الجسر يقضي للنهر وليس للمرسي!

- هو كذلك يا عزيزتي!

الظلام يهمني بقوّة، مثل رذاذ رصاصي، وضباب النهر يعرض فوق عرائش الأشجار. قالت الفتاة:

- التذاكر أوشكت أن تنفد،

- أهناك مسافرون لم يصلوا؟

- نداء النهر أربعهم.

بقايا سابلة في الظلام ، والنهر يزار بوجع قافز، ومسناة الرعب في المتاعة البعيدة ، كيرج مراقبة للسفائن المغادرة.. وفي الأفق الضبابي، رجل يتأبط حافظة كتب جلدية سوداء، يغور في العملة ، كقرش الماء، متسلقاً فضاء الشاطئ، حيث متاهة النهر. ورمقه الفتاة وهو يغيب في المنعطف الساحلي . قالت الفتاة:

- إنني شاهدته بين مسافري المساء، والبخارة غادرت المرسي!

- كان قلماً ، كأنه أضاع تذكرة سفره!

- سنتفد التذاكر!

وفي ضوء الرصيف الشاحب، انبثق شاب يساق واحدة، يتبعه صبي، يلحق مخاط أنف بلسانه، مثل جرو جائع. ارتكز الشاب بجسده على عكاز من ألومنيوم صديء، بشعر ممتزج،

★ قاص من العراق

جريان الحكاية

علي الصوايف *

لم تعد «المارلبورو» التي بدأت بها التدخين تعجبني لذلك اشتريت هذا النوع الذي لا أعرف اسمه الى الآن، والذي يشبه فيما أظن العصي التي كنا نتعلم بها الحساب، وبالقابل فإن القداحة التي سرقها من طاوله زبون في أحد المقاهي أثناء زهابه لدورة المياه والتي كانت تشبه أنف صبية تلامزي مع طقوسي الجديدة.

لأنف كل ما تبقى هذه العلب رخيصة.. والغياب ذهب اللحظة.

أشعر الآن بجريان الحكاية.

ومع آخر سيجارة في العلبة أحس أن كل ذنوبي تغادرني فأغني «عالمصفورية» وأبتلع كل رواثع المكان فالد سماء جديدة.. وأحفظ نفسي في جيب السري.

أنتفض.. أفتح ذراعي بتوش وأحضن الغرفة باكملها. أفتح الابريق الكهربائي براسه المكسور وأبدأ في تحضير الشاي.

أه لم يتيق إلا الشاي لتكتمل نشوتي الليلية.. وأهلم بنساء أخريات.. وأجول على راسي الفتاتين الممسوختين في تلك البقعة اللعينة.. وسوف أتذكر.. وانتفض.. واستلقي من جديد.

وسأنسى النافذة..

.....

لم انتبه للشاي الا بعد أن خنقتني رائحة الطيب المحروق في أسفل الابريق..

خلف النافذة

بدرجتي بياض وبسرعة يديه في مادة النحو ربما كان علي منصور يكبرني. بيني وبينه عيون قاسية، وأخرى بدفء صدر الأم. عيون الطلبة المتأثرين حولنا بنصف انتباه ونصف غياب.

بعينين واسعتين ومدورتين أخرجت كل ما في رأسي على النافذة المثبتة وسط الصالة.. نافذة لامعة ونظيفة وكأنها دهنت للتو بماء زجاجي ناصع..

أوسد رأسي وسط النافذة.. أفتح عيني فيخرج منهما العديد من الدوائر المتصلة..

.....

لم أكن أحملهم جميعاً وهم يقرصونني بكل تلك التهم الساخنة.. ويركلونني بحواجبهم كما لو أنني حشرة ليلية.. أفكر أحياناً أن أوقفهم صفاً واحداً وأبدأ فيهم صففاً حتى تزيغ اتجاهاتهم.. أو أن أمشي عارياً كي يفهموني أكثر.. وأفكر أن.. أحملهم.

كثيراً جداً ما كنت استعيد تلك الهمسات الخبيثة التي كانت تمتعض بها اثنتان في بقالة «صابر» هذه البقعة التي لم أرها يوماً تغلو من قاذورات الشوارع.. ربما لأنها المكان الوحيد الذي يباع فيه عازل (منع الحمل) أو ربما لأنها كانت مجمعا للشواذ الخردة.. شواذ العاصمة وهم يتمخضون بمؤخراتهم المرتفعة ويناطيلهم التي تشبه أكياس النايلون. كيف تهتم الفتيات بهذا المسخ؟

.. وكما تذكرت المشهد ازدادت حموضة بطني.. القاذورات تعرف بعضها.

تشتعل ذاكرتي بأكوام المشاهد.

وأنا حينما أتذكر ينتفض رأسي.

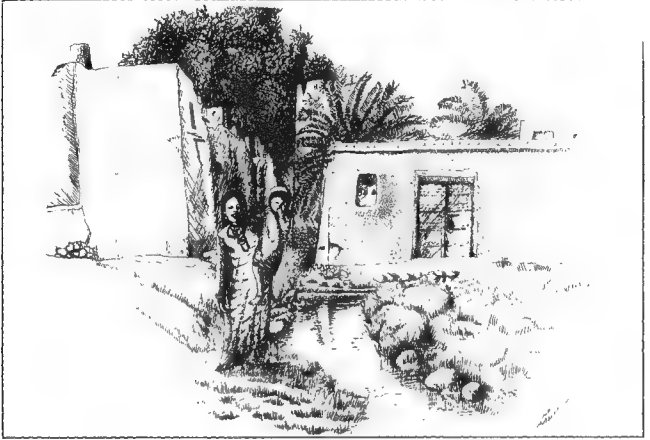
وأنا تسرقتني الذكرى، وتسحبنى الى البعيد دائماً.. فأمتلي.

تمددت على الكرسي ووضعت رأسي على وسادة ورجلي على وسادة أخرى وفرشت جسمي بقدر ما أستطيع.

الآن أنا أنتفض وأترهل.

أشعلت سيجارا.

* تأس من سلطة عمان.



على أن أحضر نفسي للذهاب إلى المقهى.. أو لاستلام بريد الدوريات.
- لماذا أحتفظ بهذه القصصات.. هرستها وألقيت بها في السلة.

كنت أعترم إغلاق النافذة.. لعنة الله على هذا الهواء..
مارلين لا تزال عارية.. أخذت القصصات من داخل السلة ووقفت بمحاذاة النافذة، أسحب القصصات واستمتع بمنظرها في الهواء.

يا الهي انف مارلين مقصوم... هذا مضحك.
ما هذا اللئوي.
صدرك... أرني نصفه.. ما أروعك مارلين.
◊ ◊ ◊

يروي المارة أن السجائر المتناثرة والقصصات التي كانت تتوزع بشكل غير مفهوم أنه كان بجانبها جسد متفخخ ورائحة حريق.. وبقياء زجاج مكسور.

حين أمسكت علي من دشا دشا القصر ونحن نستعد لطاير الصباح كنت أدافع عن ركبتني المنحنية والتي ركلها هو بكل قوته.. وعلي هذا لا يعزح حين صار ذلك انقذف على جميع الفصول لكما وتقبيحا.. كما أنني في ذات اليوم كنت قد جردت نفسي من جميع ملابس الداخلية ووقفت في الهواء الطلق وأنا أفضل في القاء قصيدة للمتنبّي بإذاعة المدرسة.

النافذة

... ريثما غادر حرق الطيب الغرفة نفثت سيجارتين على صورة عارية لمارلين مونرو كنت قد قصصتها من إحدى المجلات الممنوعة وعلقتها على وجه السرير .. الآن.. أشعر أن بي رغبة للاسترخاء.
صدر مارلين يجلب لي العرق دائما.
ايه .. أنت.. مارلين.. غيبي.

مزقت الصورة ووضعت القصصات بأعمال على جانب السرير

لم أفكر يوماً في كتابة المذكرات ، فأننا افترق الى المهوبة الأدبية. وكنت عمري مشغولة بإصدار مؤلفات الراحل زوجي، فلا وقت عندي لأمر أخرى. إلا أن صحتي تدهورت في عام ١٩١٠ فعيدت الى آخرين بمقابلة طبع مؤلفاته، وانزويته بعيداً عن العاصمة بطرسبورغ أعيش في وحدة مطبقة. وكان لا بد أن أملاً فراغ أوقاتي، وإلا فلن يطول بي العمر.

أعدت قراءة يوميات زوجي ويومياتي فوجدت فيها تفاصيل هامة تستحق أن يطالع عليها الناس، ثم أمضيت خمس سنوات ١٩١١-١٩١٦ في إعداد هذه المذكرات (المخطوطة في ٧٩٢ صفحة من القطع الكبير).

أنا لا أتعهد للقاريء أن يجد متعة في مذكراتي، لكنني أؤكد على صديقيتها ووثاقيتها. وأعترف صراحة بأنها تعاني من هزات أدبية كثيرة، كالأسهاب وحوشي الكلام وعدم تناسب الفصول، وعذري، في صعوبة ما أقدمت عليه، وأنا في السبعين، تصدوني رغبة صادقة في تزويد القراء بصورة واقعية عن فيودور ميخائيلوفيتش دوستوفسكي، ما له وما عليه، كما كان في حياته العائلية والشخصية (في أكثر مراحل أبداعه خصباً وعطاء ١٨٦٦ - ١٨٨١).

فيودور دوستوفسكي : ما له وما عليه مذكرات زوجة الكاتب: أنا غريغور ريشنا دوستوفسكايا

ترجمة وإعداد خيرى الضامن *

الكاتب دوستوفسكي يبحث عن شخص جيد الاختزال ليعمل عليه روايته العديدة، القامر، بحوالي مائتي صفحة وبأجر قدره خمسون روبلا ورشني الأستاذ لهذه المهمة خلق قلبي فرحاً. كنت، شأن جميع فتيات المستنبات، أنشد الاستقلال وأبحث عن عمل يجعلني أعتد على نفسي، لاسيما وإن تلك فرصة نادرة للتعرف على كاتب من أحب الكتاب ال والدي، وأما حصصيا معجبة به للغاية. وكنت أبكي عندما أقرأ روايته، مذكرات من بيت الاموات

تصورته شيخاً معمر والدي، عيوسا كئيباً كما يتصوره الكثيرون، وجئت الى انموذج المحدد، كال يقين في شقة متواضعة بعمارة ضخمة يسكنها تحار وباعة وحرفيون وذكرتنني في الحال بالعمارة التي يقطن فيها راسكولنكوف مثل، الجريمة والعقاب، لكن مكنته واسع بناهذين مشيئين أيام العصور، لكن جوه فيما عدا ذلك حالك سالكى يتقلع عن النفس وعندما رايته لأول مرة خيل لي أنه عجوز بالفعل، ولكن ما إن تحدثت حتى حتى ثضات سنة وبدا لي في الخامسة والثلاثين. كان متوسط البنية معتدل القامة، شعره كستنائي فاتح أقرب الى الأشقر، مدهون ومصعوف باناقة وجهه شاحب كوجه المرضى يرتدي ستره من الجوخ الأزرق تكاد تكون

بالية. إلا أن قميصه ناصع البياض يسلط مشاة ورتدين باردين ولكن ما أدهشني فيه هو عيناه. لا خلافاً لها الفواضع إحداها بنية، وبلى الأخرى بؤبؤ متسع يجعل قصاه العين ويأتي على معظم القرنية، مما يجعل نظارته لغزاً من الألغاز. (في نوبة مجرنة من المرح سقط دوستوفسكي وأدمى عينه اليمنى فوصفه له الطبيب علاجا بالانثروبين أدى الاطراف في استخدامه الى توسع البؤبؤ لهذا الحد)



دوستوفسكي

١ - نظرة كلها الغان

لكيسية القديس الكسندر نيفسكي في بطرسبورغ منزلة خاصة في نفسي إذ أن مقبرتها تجسم على رفات المرحوم زوجي فيودور دوستوفسكي، ولذا جاء لي ففسي أن أدفن جنبه ثم أتت ولدت (في الثلاثين من آب ١٨٤٦) في عيد القديس نيفسكي بشفقة الفحة (١١ حجرة) الملة على ساحة كنيسة. كان المنزل يمس بالضيوف بقرجون مبتهجين، من الطابق الثاني، على موكب الصليبان ومراسم العيد في الساحة، وكانت أسي الجميلة للغاية، كما علمت بعد سمين، تقوم على خدمتهم فرحة مستبشرة وحاداً جامداً المخاض وبعد ساعة رايبت الثنور، استقبل الضيوف مباً ميلادي بالتهليل وفرور الكورس، وتنبأوا لي مستقبل باهر سعيد فالقائلون من الشر يولون في مناسبات سارة كهذه، وبالفعل ورغم الصعاب والآلام التي عاينتها فيما بعد، أعتبر نفسي سعيدة للغاية، ولا أرى حياة أفضل مما عشت.

أمضيت طفولتي مع أخي وأختي في حياة هائلة متمتعين بحنان أمان السويدية الأصل وأبينا الروسي (الأوكراني النشأ) وأنهت الدراسة الابتدائية في مدرسة كل روسها، ما عدا الدين، تلقى بالالمانية.

وأعادني هذه اللغة كثيراً حينما أمضيت مع زوجي عدة سنين في الخارج إلتحقت بمعهد التربية لكنني لم أكمل الدراسة فيه. وفي عام ١٨٦٦ دخلت دورة الاختزال بإصرار من والدي الذي ربما كان عرافاً بقرا الغيب ويديري أنني سألقى سعادتي بفضل هذه المهنة. فقد أبلغني أستاذتي في الدورة أن

* كاتب و مترجم من العراق يعيش في موسكو

٢. عودة الروح

في أول لقاء عمل معه حدثني ، وهو يذعن السجارة تلو السجارة ، عن حكم الإعدام الذي صدر بحق جماعه بتراشيكي بتهمة التآمر على النظام في ٢٢ كانون الأول ١٨٤٩ :

« كنت واقفا في الساحة أرباب يفرحون ترتيبات الإعدام الذي كان سيبدأ بعد خمس دقائق . كنا في قصص الموت موزعين على وجبات من ثلاثة محكومين . وكنت ألتصق في التعداد ضمن الوجبة الثالثة . أوتوا ثلاثة نساء الأصدة . وبعد دقيقتين يطلق الرصاص على الوجبتين الأوليين . ويأتي دوري .

يا إلهي ، ما أشد رغبتي في الحياة . تنكرت كل ماضي الذي حدثته وأسأت استخدامه ، فرغيت في الحياة من وفي تحقيق الكثير مما كنت أري تحقيقه لأعيش عمرا طويلا ... وفي اللحظة الأخيرة أعلن وقت التنفيذ . حلا وقتا رفعا وأقرأوا حكما جديدا على كسب مني . وكانت من نصيبي هذه المرأة الأشمل شائعة أربع سنين . كما أعظم سمعتي . أمضيت باقي الأيام فيقول الرجل إلى المنفي أخني وأترنم في الكنتة كل يوم . ما أشد فرحتي عندما ذهبت إلي من جديد ...

الشرع يدين من حياته . وأدعيت بصراحته . فهذا الرجل الذي تبدو عليه مظاهر الانطوائية القائمة بحثن عن تفاصيل حياته يصدق وإخلاص من قاة خيرية يراها لأول مرة . ولم يتبدد حيرتي من هذا التناقض إلا بعد أن اطلعت على أوضاعه المالية واندركت سبب بعثه عن أناس يضع قفاه فيهم ويفضي إليهم بما يشغل في نفسه . كان يشعر بوحدة قفلة بعد وفاة زوجته الأولى ماري . صوبانها وشقيقه الأكبر ميخائيل ويعيش محاصرا من قبل الخصوم والصناد والدفتين .

كانت انطباعات اليوم الأول مرعبة للغاية . عدت إلى منزلي في ساعة متأخرة من الليل وأنا في أقصى درجات الإحباط بعد أن ألقى علي فيودور دوستويفسكي أولى صفحات "العقارب" . ولأول مرة في حياتي أرى إنسانا ذكيا وطيب القلب إلى هذا الحد ، لكنه تحمس بنفسي القدر وكان الجميع أشباحا بوجههم عنه . تقالمت وشعرت بالاشفاق عليه .

٣. النشر المأزق

تأخرت عليه قليلا في اليوم التالي . فوجدته قفلا للغاية . قال لي إنه ملزم بإهداء الرواية في غضون شهر ، فإن دافتي مجلة "الوقت" التي كان يصدرها شقيقه ميخائيل وتمهد هو بتسديد ديونها بمسد وقافته يهدونه بمصادرة ممتلكاته وزجه في السجن . كانت الدفوس المستحقة حسب الكمبيالات ثلاثة آلاف روبل . وبهذا المبلغ باع دوستويفسكي إلى ناشر اسمه ستولوفسكي حقوق مؤلفاته بثلاثة مجلدات . والحزم فضلا عن ذلك بتأليف رواية جديدة يدخل ريعها ضمن المبلغ المتكبر وكان ستولوفسكي أقدم على خطوة غادرة ، حيث اشترى قبل ذلك بألبس الألمان كمبيالات ديون ميخائيل . فماد إليه المبلغ الذي دفعه إلى دوستويفسكي . وما هو ، فوق ذلك ، واشترط تسليم الرواية الجديدة في مدة غير موزونة ، وإلا مستعود إليه . حسب العقد المولع مع دوستويفسكي ، حقوق نشر مؤلفاته لأجل غير مسمى . وكان يسأل بالطبع أن يجمل الكاتب المريض عن الإلزام بتمهده ، وأسيما وأنه كان في عام ١٨٦٦ ذاته على وشك إجهاد "الجريمة والعقاب" .

صرت تردد عليه يوميا في الثانية عشرة ، فيملي عسي فصول "العقارب" حتى الرابعة ، على ثلاث وجبات بنصف ساعة أو أكثر . وفيما بين ذلك نحدث في شئ الأمور . وبسلاطير تصنع مزاجه وتنود على الإلهام ، فهو يمارس لأول مرة . وكان يسره بخاصة الرد على تساؤلاتي عن الألياء الروس . فهو ، مثلا ، يتصور نوكولي نكراسوف صديق الطفولة ويقرر مواعيد المشاهدة كثيرا . كما يقرر أبولون ميخوف كشاعر موهوب وإنسان ذكي ومثال للطفة . ويرى أن فيغان نور غيفير روائي من الدرجة الأولى ، لكنه يلف أول

هذا الأخير أضمن وقتا طويلا في الخارج ولم يعد ينتهم طبيعة روسيا والروس كما ينبغي لكاتب كبير مثله . كانت العلاقة بين دوستويفسكي وتور غيفير ممتدة يظلم عليها الجفاء والظلمة .

٤. القفس أم المرأة ؟

وعلى ذكر الخارج لبخني ذات مرة ، وكان في حالة من اليأس والقطوع ، أنه قدم على اختيار أحد طرق ثلاثة ، فيما الرجل إلى القفس ليقيم مع الطائفة الأرثوذكسية الروسية هناك ريبسا لأخرى العمر ، وإيا هجرة إلى أوروبا ليقرب في القفار الذي أبلغ به ، وإيا الزواج للمرة الثانية لعله يجد السعادة والفرحة في أحضان العائلة . وكلفت القفس هي الراحة من حيث جنية نوايا دوستويفسكي ، فقد عثر بين أورله فيما بعد على رسالة مؤرخة في ١٨٦٢/١٢ من رئيس اتحاد الألياء الروس إنذلك إلى القفسل الروسي في القفسلتة لتسهيل من رحيله .

وسأني رأيي في هذا الخيار الذي كان سيغير مجرى حياته القفلة اختيارا جزريا . تحيرت في الجواب ، بدت لي نيته في الرجل إلى القفس المشائية أو إلى كل ينوذهات أوروبا علمنة وخيالية ، ولعلمي بوجود عوائل سعيدة بين معارفي وأقرباني نصحت أن يبعث عن أمنيته المنشودة في الأسرة . فقلت قائلا :

- وهل تصورين بأن امرأة ستقضي زواجا ؟ ولية امرأة اختار ؟ راحة العقل أم طيبة القلب ؟
- راحة العقل طيبة ، كي تتسابق .
- كلا ، أفضل امرأة طيبة القلب تتشلق على وتحنني .

٥. رواية في ٢٦ يوما

واصلنا العمل في "العقارب" حتى غدا وانضمنا إلى المسر الأسبوع الثالث أننا سنتمكن من تسليم الرواية في الموعد . وصبرنا كالنا تشارط أبطلها حياتهم . فكان لي بينهم ، كسا لدوستويفسكي ، شخص أحبهم وأغروا أوفر منهم . اشفت على الجدة التي خسرت أموالها وعلى مستر أنبلي ، لكنني متصمت من بولينا ألكسندروفا ومن البطل الرئيسي اليكسي فيدافوفيتش ، فيما ألزم دوستويفسكي جانب هذا الأخير . وأكد أنه شخصيا جرب الكثير من مشاعر البطل وانطباعه .

أنجز دوستويفسكي روايته في ٢٦ يوما وسلمها إلى الشرطة ، مقبل إصلا خذ القدر النشر المأزق . وقضت أجزئي لكن علاقتي بالكاتب لم تنقطع . فقد أبدى رغبة في زيارة عائلتي . ودعوته إلى بيبي بعد أيام . أعجبت به إلى كل الإعجاب بعد أن كسبت في أليدية متنبية مرتبكة زيارة "الكاتب الشهير" وهو ، والحق يقال ، جذاب للغاية وسعر . كما لاحظت فيما بعد ، حتى خصومه الذين لا يرتاحون إليه عادة .

عرض علي أن نواصل العمل في الجزء الأخير من "الجريمة والعقاب" هذه المرة . وكنت مترددة بعض الشيء ، لكنني وافقت عندما رأيته مصرا .

٦. الجورة والأحلام

بعد ثلاثة أيام زلنا من جديد دون سابق إنذار . وطلب أن أتى إليه لتنفيذ شروط العمل . ولكنني حينما جتته ، في الثامن من تشرين الثاني ١٨٦٦ ، فوجدت به يصارحتي بوجه ورجولي أن قبل به زواجا .

... كان متفعلا ومتجهتا حتى بدا لي في سن الشباب . سألته عن سبب تبهله فاجاب أنه رأى حلمًا في المنام . ففقيته ، لكنه

سلطة مرة : لم لم تتقدم إلى خطبة علية كما فعل الجميع،
وجئت بمقدمات طويلة عريضة بشكل "روية" مختلفة ؟ وأجاب :
- الحقيقة كنت بالسا ، وكنت اعتبر الزواج منك تسهورا
وجنونا . فالتقوت بيننا ربيع . أنا شيخ عجوز تقريبا وأنت في عصر
الطفولة وفارق السن بيننا ريع قرن . أنا مريض كئيب سريع الإفلال
وأنت مفعمة بالحيوية والروح . أنا إفسان مستهلك أكتب عصري
وتجربت المصائب والأوهام . وأنت تمشين حياة هائلة والمستقبل كله
أمامك . ثم لي تغير ومكبل بالدين . فإذا انتظر ؟
- لك تبالغ يا عزيزي . فالتقوت بيننا ليس فيما تقول .
التقوت الحقيقي كان لفترة فترة مختلفة لن تقرب شيئا من ممسوك
الثقافي في يوم من الأيام .

- كنت مترددا متهيئا في الخطبة . أخشى ما أخشاه أن اعدو
مثارا للسرورية فيما أو رفضت . فكيف بحق لرجل كهل فيبع مثنى
يطلب يد فتاة شابة هكذا ؟ كنت أتوقع أن تردى عني - بسألك تحيين
شخصا آخر . ولو جاء وجهك علي هذا الفخر لكان ضربة لسياسة
فأنا أعاني من عدة نصافية خفيفة وكنت أريد أن احتفظ بصدائلك لسي
الأل . ولذا أردت أن أسلط علي في البداية ، من خلال مخطط
روية وهمة . كان أسهل علي أن أتدخل ورفضك . إذ سيكون
موجها ضد بطل الرواية وليس ضدي شخصيا . وعلى حال هالي أرى أن
تلك الرواية مختلفة أفضل روائي علي الإطلاق . لقد عادت علي
بالقمار راسا .

٩. داه بلا دوا

تلقى دوستوفسكي رسالة من مجلة " البشور الروسي "
الصادرة في موسكو تطالبه بإجراء الثالث من " الجريمة والعقاب " .
وكذا ليندا هذه الرواية لهما نحن فيه من الأراج . فعاد دوستوفسكي
يملئ علي بقية الرواية بهمة ونشاط . تحسن مزاجه . فصنعت مسحة
حتى أن الشهور الثلاثة التي سبقت زفافا لم تشهد سوى ثلاث أو أربع
نوبات من الصراع ، مما جعلني أمل بأن هذا الداء اللعين سيخف فيما لو
توافرت أزواج حياة هائلة سعيدة . وهذا ما حدث بالفعل . فالديست
التي كانت تتابع كل أسبوع تقريبا لم تجد تنكر في السلوات التالية إلا
لأسا . ولم يكن الشفاء من هذا المرض بالأمر الممكن ، لا سيما وأن
دوستوفسكي تهاون في العلاج ، بل وأهمله لانتعاه بجم جسداه . إلا
أن تقلص النوبات كان بالهمة إينا عدة عظيمة خلصته من الرواسب
النفسية الثقيلة بعد كل أوبة ، وخلصته من الآلام التي تكوينا
عندما يقع فريسة للصراع بصوري . كانت نوبات ليسي تتمسك وأنا
أسمه زيق بصوت لا يشبه أصوات البشر ثم أراه يتأوى ويغفر عني
الأرض مشحنا . وعندما أقيته لأول مرة يتضور الحما ويصرخ
وبأن ساءت بلسان مقلطم وجهه مقل وعين جاملتين ظلمته مبدوا
مختل الحقل . لكنه . والحمد لله . كان يغفر بولا ويستقبل بلسا
سويا كالأخريين ، لولا التكية التي تنال ثأرته أكثر من أسبوع . وكأنه
فقد أعز ما لديه في الدنيا علي حد تعبيره .

حول احتكاك هالي

جاءني ذات يوم ، في عز الشتاء ، يرتجف من البرد بمحفط
خريفي . فأسرعت إليه بلباسي الساخن وسأله مستعجلا :
أين محطت القرو ؟ فأجابني مترددا : قول لي أن الجو دافئ .
ثم أضاف موضعنا أن أقرب بركته ، " إله " بساقل وأنسا
الأسنير نوكولاوي وكذلك إلبيليا زوجة المرحوم ميخائيل ، طلبوا منه
نفرا لحلمة من عابطة . فاضطر إلى يرهن مسطحة الثرائي . شارت
ثأرتي ورحلت ليكي وأق . كيف يقول لرباوك القصة أن الجو دافئ

لوقني قلنا : لا تخشعي مني . أنا لومن بالأحلام . ولحاشي تتخشق
دوما . حينما أرى المرحوم شقفي ميخائيل أو حضرتي طيف والدي
في المنام لا بد أن تحل بي مسية . لكن هذه المرة رأيت جوهر براءة
بين مخطوطتي في هذا الصديق ، ثم توالت أحلام أخرى ولا أدري
أين انغصت الجوهرة . " قلت له : الأحلام تضر عسدة بالمقوب ،
وأست لاما كانت . فقد توجه وجهه وسال : تتقنين أفتي أن ألقى السعادة
وأن ذلك مجرد أمل وإه ؟ . وأجبت : والله لا أدري . ثم انسي لا
أصدق الأحلام . " ولديني كل أثر للإنتباه . وذهمت أسرع تبذل
بالخطوط العامة بحكة الرواية ، فأدركت أنه يقص علي مشاهد من حياته
وأخبرني أنه لم يتوصل بعد إلى خاتمة جيدة . ففي الرواية فتاة ، وهو
علم غير بارتعاشات نفوس الفتيات . ورجاني أن أساعده . عرض علي
بالخطوط العامة بحكة الرواية ، فأدركت أنه يقص علي مشاهد من حياته
تلقى الأضواء على طفراته القاصية وعلاقته بالمرحومة زوجته وأقرباته
والعلاقات الأيمية التي شملت الفنان عن صله المصحب عدة سنين .
وكان المقروص أن تنتهي الرواية بعودة الفنان في الحياة من خلال حب
ياشيه ويندا من وحدته وشيوخه المبكرة . ولم يخطر ببالي مساعدتها
أنني كنت المقصودة بملحة الرواية الزمومة . لكنه باعتني مرتبكا :
- ما رأيك ؟ هل تستطيع فتاة شابة أن تحب فارسا عجوزا
مريضا مثقال بالدين ؟ . لتفترض أن الفنان هو أنا وبطلنا أنت ، فسا
رليك ؟

- لو كان الأمر كذلك فعلا لأجبتك . أحبك وسأظل علي
حبي مدى العمر . وبعد ساعة أخذ فورد دوستوفسكي يخطط لمستقبلنا
وبسائلي رأي في التفاصيل . وكنت أعازة عن الفوض فيها من فرط
السعادة . انفضا علي كتفان مسر الخطبة مؤكدا إلي أن تجلسي
المطبات . وعندما ودعي فترك متبها : وجدت الجوهرة أخيرا . وأجبت :
عسى أن لا تكون حمرا .

٧. لم يد المسر سرا

لا أظن أن أسي فرحت لنبا خطبتي . فهي تذرك بالسلوع
أني ساعتي الكثير فيما أو تزوجت من رجل مصاب بداء عضال ويفتقر
إلى المال . لكنه لم تصد لي إقاعي بالمولد عن الزواج ، كما فصل
أخرون بعدها . والحقيقة أقول أن دوستوفسكي أبدى طوال ١٤ عامسا
من حيولنا الزوجية منتهى الطيبة في ماملة والنتي .
وبعد أسبوع اقتضح سر الخطبة علي غير المتوقع . فاضى
به دوستوفسكي نفسه في حويلي في لحظة إنتهاج . فإلج هذا الأخير
خاتمة الخطبة إلي المال لي ليحظ الأصر . إن دوستوفسكي المتنبسي .
غضب هذا علي " أبه المجر " فكيف يجوز له أن يبدأ الحياة من جديد
دون أن يستشير " أبه " ؟ . وأصبح غضب الفتى علي طيبسا . إلا أن
موقفه مني هذا أكثر ليونة بمرور الزمن . رعبت لي معرفة كل شيء عن
دوستوفسكي . وما كانت أمنيته الملائحة لتصفه . حذقتي عن حبه
لأبه وأخيه المرحوم ميخائيل وأخته الكبرى فاريا . لكنه لم يد حماسا
في الكلام عن أخوته وأخواته الأصغر . واستغربت من غيب كل مسا
يشير إلى عراهم بامرأة ما في شبله . واعتقد أن السبب هو تفرغه
المبكر للكثافة . فالنشيط الثقافي أزاح حياته الشخصية إلى المرتبة
الثالثة ، ثم أنه تورط في عمل سياسي دفع منه غاليا وصرفه عن
الإعتماد بأموه الخاصة .

لم يكن يعيل في تذكر المرحومة زوجته . لكنه يذكر خطيبته الأولى كما
كروين بكل خير . ويأسف علي صغ خطبتهما لإختلاف الطابع والآراء
- كما يقول . وظل حتى نهنه يحفظ بحالات طيبة منها . وتعرفت
عليها أنا أيضا بعد ست سنوات من زواجي فربلت بيننا أواصر صداقة
حميمة .

هل يريدون لك الهلاك؟. وأخذ "يهندي" بما زاد في الطين بلة ، إذ قال إنه متعود على رهن محطته الشتوي ، وفي العام القلقت رهنه أربع مرات.

عرضت عليه لثمين روبلا يستعد المصطف في الحلال ، فأبى متحججا بأنه ينتظر وصول مبلغ من مجلة "البشير". ولكنه ليست المرة الوحيدة التي يرفض فيها مساعداتي المالية. فتمت الصدق الذي خصصته له عائلتي وأقره قفاز روبل امتنع عن استلامه وإلحاق يدي في التصرف به كما أشاء ، على خلاف عادة الأزواج عندنا. والحقيقة أننا كنا ساعثا نملق أمالا كبيرة إلى "البشير". فإن زلفانا متوقف على إيرادها. وأسبب الأول فسي تسجل موعده الزفاف هو المال. ثم إن ديون دوستوفسكي تؤلمني ، فأخبره أن يعيشه لا يمكنه من تسديدها. وكلما استلم مبلغا من موسكو تجد أقرباءه يترصسون به لحاجات عاجلة يتابعهم فجأة! فلا يبقى له عشر مشمار ما يستلمه. ويهجن بالطين عن الإيذاء والديون ، ما عدا فلقنتها الملوية . شرحت بفضب شديد على هؤلاء الأقرباء الطغيانين ، فهم يحملون دوستوفسكي دوما على التفكير بالمال ، مما يكرس مزاجه ويضر بصحته. ولهموم المتواصلة تشغل أوصاله ويستحيل توبست السرعة . ثم إن الحاجة دفعت دوستوفسكي إلى عرض كتابه الأدبي بقسمة على المجلات والناشرين ، فيدفعون له كل بكثير مما يدفعون للكتاب المتمكنين ماليا مثل روبريغ وغولتشارف . كانت "البشير" مثلا تنفع لترويجيف خمسمائة روبل على المأزمة الواحدة من رواياته ، فيما دفعت لدوستوفسكي مائة وخمسين روبلا لا غير على كل مأزمة من "الجرية والغباب".

وكان أكثر ما يؤلم دوستوفسكي أنه مضطر ، بسبب الضائقة المالية ، للاستئجار في الكتبة ، فلا يبقى له وقت لمراجعة النصوص وتقيحه . ولقد يأمونه بهذا الخصوص وبأخون عليه تصدد لشكل السرد وتراكم الأحداث في الرواية الواحدة . وهو كثيرا ما يلهف على إفساد فكرة الرواية لتضرب تصحيح الخطأ بعد صدور الفصول الأولى منها في وقت لم يكن قد بشر فيه كتابة فصولها الأخيرة .

١١. الزفاف

في نهاية ١٨٦٦ غادر دوستوفسكي بطرسبورغ إلى موسكو . كان تعود إلى الاحتفال بعيد ميلاد السيد المسيح ورأس السنة في عائلة شقيقته أيرا ميخائيلوفنا القمعية هناك . لكن سبب رحيله هذه المرة هو الحصول على المال . كانت الرحلة موقفة . وعده رئيس تحرير "البشير" بمسألة جيدة ووفى بوعده . ولربما لن نستلزم شقة جديدة أوسع من الشقة الحالية التي تتلذذ عنها دوستوفسكي زوجة أخيه إيلينا وأولادها وتهد بتسديد إيجارها . وجدنا شقة واسعة ، من صالة استقبال ومكتب وغرفة طعام وغرفة نوم . وألردنا غرفة لابن دوستوفسكي بال . وجدنا موعد الزفاف في ١٥ شباط ١٨٦٧ ووزعنا بطاقات الدعوة على المعارف والأصدقاء .

أضيت اليوم الأخير قبل الزفاف مع لمي المسكنة قتي ستيفي وحيدة غداً ، بعد أن فكت طول عمرها توش في عتلة موقفة متعبة . إلا أن وادي توفي ، وأرثاني لفي إلى موسكو لتفاتها . وها أنا أتركها لوحدها . بكينا كثيرا ورجوتها أن تبارك زوجاي فقط.

وفي صباح لند نهضت مع بزوغ الفجر ومضيت إلى دير سمونلي لداء صلاة الصبح ، ثم عرجت على مرشدي الروسي الأب فيليبوس ، وهو يرفني منذ الطفولة ، فيراكتي وتسمى لي المساعدة . وبعدما ذهبت إلى المقبرة وأبتهلت إلى الخلق أمام قبر وادي . أفضي النهار برصة . وفي الخامسة كنت في فساتن الزفاف الأبيض النطوي اللؤلؤ . ويثن من التأخير جامد ، لياخونتي إلى ككتراينة التالوث الأقدس ، ويجعل الإقترنة أماسي سبي في قميص روسي مطرز جميل . وعلى السلم وفي الباحة جمع غير من الأماهي حضروا لتزويجي .

عندما وصلت الزحالة متأخرة إلى الكنيسة هرع فرودور دوستوفسكي إلى وأسك بيدي . انتظر كل طويلا . إن فقتي مضي بعد الآن .

لم يسمع الوقت لأرد عليه . كان شاحب الوجه لند أفرعي . القادني على عجل إلى المصنعة أمام المذبح . وبدت المراسم الكثرالية باهرة الألوان . والوجوة الرائعة تنتشر المراسير . وهناك كثير من المدعوين في حال تشوية زاهية . لكنني لم أر شيئا من ذلك . حدثوني عنه فيما بعد . كنت في حالة غيرة في الخويبة . رسمت شجرة الصليب عوليا ولجبت على لسلة القصيص بصوت غير مسموع . ولم أجد إلسبي رشدي إلا بعد القران . أبتهلت حينئذ من صميم القلب . ومضيت مع دوستوفسكي للتزويج في سجل القران .

١٢. شهر العسل

لأثر زواجنا حنجة في الوسط الأدبي القلقت بشي الأكلوبل والتقصصات ، وأهالت بعض الصحف على دوستوفسكي بمقالات وتعليقات مشحونة بالاستخفاف والتحكيم . فقبل وقاحة كتابتها بصخب ومروح . وانفضي الوقت في زيارات سارة لأقربائي وأقربائه . لكنها لم تمر بسلام . ففي أحد الأيام داهمت دوستوفسكي ، ونحن في زيارة أختي ، نوبتانا ملقتنا من الصرع المخوف في نهار واحد . وكان السبب هو الضمانيات التي لخصها لملسبة الزلف وما كان يتصاقي المشروبات الكحولية لبدأ لمل بضررها عليه .

كان هذا الحادث أول ما عكر صفو "شهر العسل". أضنف إلى ذلك أنني غير ملمة بتكوين المنزل . لكنني عاهدت نفسي أن أدير شؤونه بحكمة وتقدير لحسي بالصفقة المالية التي يمانى منها زوجي ، حتى التي رجوت أن يستدعي طاهية ماهرة تطبخني فنون الطبخ . ولكن ... منذ الصباح اعتاد أن يتردد علينا أبناء أختي دوستوفسكي ، ومن الكثرة بعد الطهور يتردد بعد أصدقائه وعارفه . وغالبا ما تأتي زوجة أخيه إيلينا وأخوه نيكولاي وأخته ألكساندرا وزوجها وهكذا دوليك . كانوا يقضون عندنا باقي النهار حتى الحادية عشرة مساءً . وأقيمت يمع الزفاف والفرح بال يوم .

كنت تربيت في عائلة تكرم الضيوف ، لكنهم يزوروننا لملما ، في الأعياد والأحد . أما أقرباء دوستوفسكي فقد اتخذوا من شقتنا ملجا يلقون فيه الوقت ويقفلون المال ، ولا بد لي أن لأخضع . وهذا ما يثقل علي بخاصة . خلافا لملو الأدبي الذي يسود زيارات أصدقاء زوجي من الكتّاب والشراء . وزاد من لمي أن الضيوف والزوار صرغوني عن العطلة ، فخلال شهر كامل لم أكتب صفحات كتاب . والأدبي لمل شطوني عن زوجي .

١٣. الخلعة المسكنة

ثم إن موقف بالل ، أين زوجة دوستوفسكي من زوجها الأول ، يثير الأسف من كل الوجوه . كان من جهة يستغيب بزواجي وبسومة في غيلة الجموز المصروف . ويفتر من جهة أخرى بأنه "إن دوستوفسكي" ويماهني بمقتني اللطف ، إلا أنه يفتري عريبة ومتعسبة تخلص عليه عائلته عنوة وحرمته من مكلة الطفل المدلل مع أنه أصغر مني بدة شعور لا غير . ولم تكن لخطه حدود . تصرفتاته ، إذا أخذنا كلامها على نفراد ، طفوفة لا تطوي على إسماء تذكر ، لكنها مجملها تشكل كتكبا اليف من تسويد صفحتي في انظار زوجي . فإن دوستوفسكي مثلا يعب النظافة والنظام . وبسالي يبعث الخلعة فيودوسيا من الصباح لقضاء أشغاله فلا يبقى لها وقت لتنظيف المكتب . وأقوم أنا بدهة قميمة ويراني زوجي فيصم جام غضبه على الخلعة . ومن خيث لاقه يتسد بال الطهور لملسبة كلبها ، فيثبت في شراه كمية إضافية منها ، ويبقي دوستوفسكي ينظار مململا

حدا من موسكو إلى بطرسبورغ بعد أن وافقت مجلة "الشير" على منح دوستوفسكي سلفة جديدة بألف روبل. أعلن زوجي عن نيتنا في السفر إلى الخارج : لواجب جميع أقربه هذه النية بالاستسكان. وطالبوه أن يترك لهم : فيما لو سافروا بالقطر ، نفقودا تقضي لمدة شهر . وبني ذلك بالمعبر إلغاء الرحلة أصلا.

كما قلنا أن برنامج دوستوفسكي في الخارج شهرا أيشع في كتابة بحث المطول عن الفن " يابونكي " لكن إميليسا زوجة أخيه أصرت أن يترك لها ولا لوالدها خمسة أروبل . ولا بد من اعتماد مالي روبل لإعالة " ابنه " بال في فترة غيابها. لم يقع دوستوفسكي في إقناع إميليسا بتأجيل الدفع ، وما كان يوسم أن يمنع عن مساعدة عائلة المرحوم أخيه . فاستقر رأيها ، أسفا ، على تأجيل السفر . ورأيت أن أنفذ الموقف بالتقصية بجهال الحرس ، رغم ضاعفة هذه الخطوة ، لم تعترض أسي على قراره وقالت : " بوسني أن تجري الأمور بهذه الصورة ، لكنكما إن لم تقعا لأمر الزواج الآن أن تحافظا عليه أبدا " . وكان علي أن أقتع زوجي بصبره وعن الأثاث والحلي ، وعطاسا لمقتضيه بالموضوع ، بعد أن سلفنا معا في كنيسة الصمراع ، ورفض رفضا باتا . رجوت أن ينقذ بيتنا وبمعتني شهرين أو ثلاثة من حياة هائلة مسجدة ، ولا يسعد كل شيء . والهمرت دعوي فأنسط في يده ووافقت على السفر مكرها .

وكانت ثمة إشكالات بخصوص جواز السفر ، إذ أن دوستوفسكي لم يكن رافعة القطة ولا بد له من الحصول على ترخيص من الحاكم العسكري إضافة إلى الإجراءات الرسمية المتكاملة . وساعده في ذلك موظف من المحبين بابيه . وارثنا لنفسي في الخارج ثلاثة شهرور ، لكننا لم ند إلى روسيا إلا بعد أربع سنين !

١٦. الطراد

أضجنا في برلين يومين في جو مطير غائم ، ثم ارتعلنا إلى درزن . فررنا أن ينقي أيها أكثر من شهر حتى يتمكن دوستوفسكي من إكمال بحثه المخذ في الفن الأدبي . كان يحب درزن أيضا بسبب مرضها الشهير وهداقتها الزاهرة . وكان يقف الساعات الطوال متكبرا منفلا أمام عذراء السوكسيتا التي يعتبرها أسي مطشور لعفوية الإنسان . (ورد ذكر عذراء والفيل ، على سبيل المقارنة والتشبيه ، في الحدود من مؤلفات دوستوفسكي ، وبخاصة " الجريمة والعقاب ") . وفيما بعد ، في قورنسا ، أحب بلوكة فافيل " برنخا العمدة أسي الصمراع " . وفي بزل كانت له ولقة طويلة مؤثرة أمام لوحة هائل هولين " يسوع ميتا " التي تركت في نفسه شعورا بالانسحاق والظلم المنكر في رواية " الإله " . وكان يقام وزنا للوحات نيكسبان وموريلو ويرمرات وفان ديك بخاصة .

في درزن تكبد دوستوفسكي على فرامة الكسندر هيرتسن أحد أصق . المحققين الروس الذين كان لهم تأثير كبير في ليه . وفيس لوقت الفراغ يطلق الحدان لبعض عذاته المحبة . فكان يتناول يوبيسا سمكا مقلبا حلزا في مطعم محلل على نهر إلبا ، ويتشلى في حديقة غروسيون غاردين والمسافة إليها من الفندق لا تقل عن سبعة كيلومترات ذهابا وإيابا . ولم يكن يتخطى عن هذه العجولة . حتى في لوجر المعطر . في تلك الحقبة مطعم متزخم جوده متعافا من الموسيقى . ولم يكن دوستوفسكي على إلمام كبير في فنونها ، لكنه يتمتع بموسيقى موارزات وبتهوفن وروميني ولا يب يوشاندرا - شافرا - ريبا لأن دوستوفسكي تربي على تقليد الموسيقى الروسية الكلاسيكية وعلى رومانسية شايكسا) .

فهو لا يتناول كهوة الصباح بدون قشدة . وقبول الطير بشكل بافل طيرا مشوبا . فتمت لنا الخادمة على الغذاء الطويلين المتينين بل وكفاننا نحن الثلاثة . ويفتني القالب أحيانا مع أن عليا كهوة منه كانت في البيت أس . وكذا يحدث لأقلام الرصاص المبروسة . وتتور سائرة دوستوفسكي عندما يريد التكنين ليصرح في وجه أيوبيسا ، ويهب بال كتهو : " انظر يا بابا ، لم تحدث شيئا كهذه عندما كنا لوحدنا " .

والخادمة المسكولة تخفي غضب دوستوفسكي حتى الموت ، والأصح أن تخفي أن تصببه نوبة مزعة بسبب ذلك ، كما حدث ليه مرارا بضمورها .

كانت متزوجة من موظف مسكور توني وتركها وأطفلسها الثلاثة في فقر متلع . بلغ خبرها مسامح دوستوفسكي فلخصها خاتمة مع صغارا هاجنتي ، والدموع تترقق في عينيها ، عن طليسته البالغة وكيف كان يدخل على الأطفال ليلا عندما يسمع سملا أو بكاء فيخلسي الواحد منهم ويهدده ، وإذا لم يقع في ذلك يوقظسها لتسهر على المريض .

١٧. ما أحلاك يا موسكور

في الأسبوع الخامس بعد عقد القران بدأ شهر الفصل . فللمعاب والاهات التي تعرضت لها خلال هذه الفترة البيت كالفرب دوستوفسكي حطمت أعصابي لدرجة جعلتني أفكر في الطلاق . صارت زوجي بتلك العتاب ، وما كان يعرف بالاهات من جانب " ابنه " خصوصا ، فلأمني على سكوتي وبدد شكوكي وخافوني . وشدد العزم على السفر عدا إلى موسكو ومن ثم ، ربما ، إلى الخارج ، إذا تمكن من إقناع فليد ككوف ، رئيس تحرير " الشير " ، أن يمنحه سلفة جديدة .

استقبلتني أفرا ، شقيقة زوجي ، في موسكو خير استقبال . إلا أن أبنائها السبعة حاملوني بيرود . أخذني موقفهم وأزعزني ، حتى علمت سره ليا بعد . كانوا محبون عنهم ليا المتزوجة مسن رجل شارب الموت ويريدون لها بعد وفاته أن تتزوج مسن خالصه فيودور دوستوفسكي ، ليقيم في موسكو دائما ، فهم يحبونه هو الآخر جدا جدا .

ولكي أخفف من الموقف العدائي الذي قربات به أسي بيت عدائتي أريدت متعمدة بعض الإغتمام بباب مسن زوار البيت لأجود الاعتبار لنفسي . لكن دوستوفسكي لم يفهمني . وتكدت لي أنه يغار علي كثيرا ، فأريت ألا أتمادي في الكلام والمرح مع أي غريب بخصوصه . فإقتره توكديه ، إذ خرج عن طوره مسامحا وإتهال علي بتقريع شديد حينما عدنا إلى الفندق الذي نزلنا فيه . وفيما بعد كسرت " أوبست " الفيرة حتى في الخارج . ولم تقع في إبهات هذه الصلة الضميمة فسي طابع دوستوفسكي إلا بالقتاض في المنظر والميلس والقطط الشديدة بحضور الرجال ، حتى أن رفقتي أكنن أسي عندما عدنا إلى الوطن أنني " شئت " سريعا في الغربة . ولم يكن ذلك ليمسني ، فزوجي يحبني على ما أنا عليه .

أضجنا في موسكو ليا لا تلسي . كنا كل صباح نتفرج على أبرز معالمها ونلتفت كفتس الكرملين وأمسوره . وزرنا كبر المرحومة ماريا ولدة زوجي . كان يقدر ذكرها (ولدت فيودورا دوستوفسكي في موسكو في الثلاثين من تشرين الأول ١٨٢١) . وكنا نتناول طعام الغذاء كل يوم تقريبا في منزل حديتي . تمتعت عاكسي مع أبنائها وصرت الازم زوجي طول الوقت حتى تبعد الشهور بالفترة واللور الذي كان يستولي على تجاهه في الأسابيع الأخيرة من حياتها في بطرسبورغ . وعد إلي مرصعي حبسوري . ولقد سني دوستوفسكي أنه لساند هنا ، في موسكو ، " زوجة قات " بد أن كاد يقفها مؤخرًا في بطرسبورغ وأن " شهر الفصل " الحقيقي قد بدأ بالنية إليه .

فكتب إلى دوستوفسكي عن صراحتها يقول إنها لا تصلح للنشر إلا ضمن مذكرات ما بعد الموت .

٢٠. القمار

بعد ثلاثة أسابيع من مكوثها في دردن فأجاني زوجها بتلويح صريح إلى كازينوهات القمار وقال إنه أو كان هذا لوجه لرج علبها من كل بد . ثم تطرق إلى هذا الموضوع أكثر من مرة فربطت ألا أصف لعب عثرة في طريقه . اقترحت عليه أن يسافر إلى هامبورغ فاستع في البداية ثم وافق لشد ما كان راغباً أن "يجرب حظّه" . وما أن مر يومان أو ثلاثة حتى تواردت علي رسائل منه يبلغني فيها بخسائره ويطلب نقوداً . فبعثت إليه بها وخسرها من جديد . وتكرر الحال مراراً ، حتى عاد إلى دردن خالي الوفاض ، لكنه فرح كثيراً عندما حاولت أن أطيب خاطره كيلا يأسف على ما خسّر . وكان ما دفعني إلى ذلك طبعاً هو خوفه على صحته .

كانت رحلته الفاشلة إلى هامبورغ أثرت في نفسه كثيراً ، فنصب أسبيل الفسادة إلى الاستمجال وإلى تحريب أساليب متنوعة كالته إلى القتل ، في حين كانت فرصة الإثراء قلب كوسين أو أدنى . وراح يقتنعي بأنه سيتبع طريقة جديدة لا بد أن تؤدي إلى الفوز . وراياً أن تتوقف في بادن لأسبوعين فقط كي يجرب حظّه في القمار ممن جديد .

كانا تلقينا حوالة من مجلة "البشر" فنادونا دردن بأسف وبهاجس لا يشتر بغير . أخذنا في بادن خمسة أسابيع ، في كاسوس متواصل قيد زوجي بسلامت من جديد . كانت حساباته في الفوز صحيحة فيما لو طبقها رجل إنجليزي أو ألماني بارد الأعصاب وليس دوستوفسكي العصبى الذي يتجاوز كل الحدود . بعد أسبوع خسر كل ما نملك من مال ، فاضطرونا أن نرهن حاجياتنا في الكازينو وفقدت حتى هدية الزفاف .

ذات مرة جاني بكوس ملن بالفقود . حالفه الحظ أخيراً ، لكنه لم يتوقف ، فخسرها من جديد . وأقول صراحة إنني تقيمت "ضربات المصير" تلك كأعصاب باردة . فقد جلبناها لأنفسنا بمحض اختيارنا . ونلكت أن نرى دوستوفسكي أن يكسب شيئاً وأن توستاني إليه بالكف عن اللعب لا جدوى منها .

في البداية استعرت من هذا الرجل الذي تحصل بمنتهى البسالة الأم السمن والإعدام الشوك والنفى والأشغال الشاقة وفاة أخيه وزوجته ، لكنه عاجز عن التوقف والإمتناع عن المجازفة بأجر نفس . وكانت أختير ذلك أمراً لا يلق بمنزله ، ويصبح علي أن أعرف بنقطة الضعف المشؤلة هذه في طابعه . لكنني سرعان ما أدركت أن ذلك ليس مصدر خوف إرادة ، بل هو مرض لا علاج له سوى الفرار من هذا الجحيم . فقد كان دوستوفسكي عندما يمدح الوسيلة للحصول على المال يقع فريسة لحزن بالغ حتى أنه يبكي بأحر الدموع ويركع أمامي طالباً الصفح على ما يبسبه لي من الألم . وكانت أسمى إلى نهتهته وألقا إلى شتى السبل لصرف أنظاره عن الرول بالقرم .

عندنا ، بسبب الإفلاس هذه المرة ، إلى ممارسة رياضة المشي وتوجلا في قلاع بادن وحصونها القديمة ، وكانت كسل جولة تستغرق نهراً كاملاً . وعندما تصلنا الحوالات المالية تتوقف جوارنا وتنتمي حياة الدقة والإطمئنان لا تبدأ كويين القمار من جديد . ولم يكن لدينا مغرب وإصفاة في هذه المدينة . ذات مرة التقينا صديقة بالكاتب الروسي الكبير ليفان غوتشاروف ، ولم يجنسي مظهره ولهجيته . كان تشبه بوليف حكومي عادي . وزار دوستوفسكي ، بدني منزل ليفان غوتشاروف المقيم في بادن آنذاك ، وعاد منه في إحدى درجات الإتصال .

وكان في الأمسثل نتجابل في مواضيع شتى . وفي الجسد تعلقو خلافتا الفكرية ، حول " المسألة النسوية " خصوصاً . فقد كنت ، من حيث السن والمول ، من جيل الستينات الذي تميزت بسواء بالترعة التحررية والأرض الحمي . وكان فيودور دوستوفسكي لا يحب الرواوض ويمتد من "رجولتهن" وخشوتهن وعدم أكثر لهن بمظاهر الألوثة . وكان يولمني في نقاشات زوجي حتى أنه ينكر علسي نساء جولي صلالة السود والمثارة في بلوغ العتف المشهور .

لكن موقفه من المرأة تبدل تماماً في السبعينات عندما ظهرت على المسرح نساء مثقات ونكيات فعلا ينظرن إلى الحياة بمنظار جاد . وفي تلك الفترة أكد في مجلته "مويات كاتب" (١٨٧٢) أنه يطلق أمالاً عريضة على المرأة الرومية التي "أخذت تبدي المزيد من المواطنة والجدية والصدق والهمة والتضحية والبحث عن الحقيقة" ، علسي حد تعبيره .

١٨. الإمبراطور ألكسندر الثاني

اشيع في دردن أن إمبراطور روسيا تعرض لمحاولة اغتيال أثناء زيارته للمعرض الدولي في باريس وأن إرهابيا من أصل بولوني أصابه بجوارح نارية . كان لهذا النبا وقع الصاعقة في نفس دوستوفسكي . فهو من المحبين بالقصر ألكسندر الثاني الذي ألقى القتل وحرر اللصحين منها وألم على الإصلاح . ثم أن دوستوفسكي من المتحمسين لنظام الملكي عموماً ويدهو إلى اتحاد الشعب مع القصر المحرر المتكور . زد على ذلك أنه مدين للإمبراطور الصافي باسترجاع مقفله المدنية كنيل أباً عن جد ، وقد سمع له القصر ، بمناذية اعتلاكه العرش ، بالموعة إلى بطرسبورغ بد الإلمة الجبرية في سويسرا .

أدبرنا حالاً إلى قصصيات لسي دردن لتسجل حضور وإستكثار هذه الشئمة . اختلط لون دوستوفسكي وكان في اضطراب نفسي شديد ، حتى أنه مضى إلى القصصية راضياً تقريباً . وكنت أحمس عليه من نوبة صرع جديدة . وقد أصابته فعلاً في تلك الليلة . ومن حين الحظ أن محاولة الإغتيال كانت فاشلة . إلا أن زوجي ظل حزينا متأملاً للغاية . فلما في المحاولة الثانية لإغتيال القصر الذي يحترمه ويحبه ، مما يدل على أن شيك التآمر عليه ضربت جذورها صعباً .

١٩. النفاق

هذا روع زوجي فعاد إلى مقفله المشؤلة عن يلبنسكي بعد أن عذبتة كثيراً لتعقيده حتى كثر صواغتها خمس مرات وجابت ، رغم ذلك ، بشكل لا يرضيه . كان يريد أن يفتني بكل ما تزكم في نفسه ويعرض رأيه الصادق في هذا النفاق الروسي الكبير الذي كان يمدح موهبته النقدية ويحترق بآثاره ويفضله في تشجيع أدب دوستوفسكي في شبابه ، حتى أكد قائلاً : "كنت تعاليمه ذلك بمنتهى الحماس" ، لكنه كدول والتفت موقفاً عدائياً إزاء دوستوفسكي في النهاية . وما كان يوسع زوجي أن يسمح يلبنسكي على تكلمه وأزدرائه لمعتقداته الدينية ، فضلاً عن الخلافات الفكرية الأخرى ، حول الاشتراكية الأحادية بخاصة .

ولعل الأمطاعات النقابية لقصي خلقتها الملافات بين دوستوفسكي ولبنسكي تعود أساساً في مهمات وورشات "الاصفاة" الذين أكلوا وزناً لوموية دوستوفسكي في بادئ الأمر ثم انتقوا عليه لأسباب غير مفهومة ، فأكزمت علاقته مع ذكرافوف وتور غوتيف خصوصاً .

ولوقت تلك المسألة القيمة مصيراً مؤسفاً . فقد ضاع أثرها . بحثنا دوستوفسكي من دردن إلى موسكو ، ولم نعلم بضائعها إلا بعد خمس سنوات . وفي طريقها إلى الاصفاة وقعت في يد انتشار ماركوف

وأخيرا هربنا من جميع بلدان إلى نيم جنيف . استأجرنا شقة متواضعة بد أن نموتنا على شاطئ العيش . وعندنا في حيلة التسلط : دوستوفسكي يكتب ليلا ، ويستقطط متقنرا ، في الحادية عشرة صباحا كما تعود في بطرسبورغ . وبعد فصول يوصل عمله ، فيرا أمضى للزعة كما أوصاني الطبيب (كنت حائلا) . وفي الثالثة ظهرا تنفد في أحد المطاعم ويرافقي زوجي إلى المنزل ، ثم يرج عيسى مقهى يصرف فيه ساعتين في مطالعة جرائد روسية وأجنبية . وحوالي الساعة مساء تنمش كثيرا كالعادة . وبعد ذلك يملي علي دوستوفسكي نتائج جديدا أو يقرأ كتابا فرنسية . وفي شتاء ١٨٦٨ قرأ مجددا " بؤساء " فيكتور هوجو وكان مجبها خصوصا بلزاك وجورج صاندل . إترجم دوستوفسكي رواية " لوجيني غراند " إلى الروسية ، وكان لأدب بلزاك صدى في مؤلفاته ، فكتب تشابه بين أبطال " الأب غوريو " و"البرسيمون المقلب " وكذلك بين أبطال " الحقة العمراء " و" الأخوة كارامازوف " . كما ترجم دوستوفسكي عام ١٨٤٤ قصة جورج صاندل " الأخوين من سلالة القديس " ، وكان لنتاج هذه الكتابة تأثير كبير عليه في مطلع حياته الأدبية .

وفي جنيف أيضا لم يكن عندنا لصدقاء . دوستوفسكي بطبعه غير ميول إلى البحث عن محارف جدد . ولم يلق تلك لحد من المعارف القدامى ، ما عدا التماسع الروسي المعروف لكواري وأغريوف الذي أخذ يتردد علينا كثيرا . ويزودنا بالكتب والمجلات ، حتى أنه صار يقرضنا في بعض الأحيان مبلغا زهيدا لنعيد إليه كليا تصرفت أحوالنا . كان طابع السن وكنا نرتاح إليه ، إلا أنه قطع عنا بعد ثلاثة أشهر . فقد مرض ونهض أصفلاؤه إلى لطيف العلاج . وأسوء الحظ سرعان ما غابت أمثالي في نيم جنيف . تردت الأحوال الشجوية وأثرت العواصف والأمطار وتقلبت الطقس اليومية في صحة زوجي فوالت عليه نوبت السرعة . كان كذلك ، فيس خريف ١٨٦٧ ، شرع في تأليف " الأبله " ، ولم يكن راضيا عن الفصل الأول من الرواية . كعادته في موقفه من كل ما يكتبه . كان يجب أن تد الإصجاب بفكرة كل رواية ، لكنه ما إن يفرغ منها حتى يشعر بالضييق وعدم الرضا .

في جنيف ولدت ابنتنا البكر سوفييا في ٢٢ شباط ١٨٦٨ . ولشد ما عانيت من صبر الوضع ، ولشد ما تألم دوستوفسكي وصليسي وبكي خائفا علي من الموت . ووجد بعد وصف مشهد الولادة في رواية " الشياطين " (" الأبله ") .

كان دوستوفسكي أيا من أرق الأباء . لكن الحظ لم يعاقبنا إذ مرضت الطفلة وتوفيت في شهرها الثالث . ولم تكن لحزننا حدود . كنا نتردد على المقبرة كل يوم نحمل الزهور ونذرف الدموع . ولم يعد أبنا بهذه المدينة في ملطانا .

٢٢. إيطاليا

استقر أبنا على الرحيل إلى فيينا . ولا أنكر طسوال ١٤ عاما من حياتنا الزوجية أننا صيفا صيفا حزينا لهذا الحد كصيف ١٨٦٨ حتى تلك المدينة ، حتى لكان الحياة توقفت وتجمدت بالنسبة إلينا . كل أحاديثنا ونكرياتنا تدور حول الفتيحة وكل طفل لقاه في الشارع يتكرسا بها .

واصل زوجي بشق الأنفس كتابة " الأبله " ، لكنها لم تجلب له السلى . سافروا إلى ميلانو ، وادى فصيل المورفك وانطباعا الطريق إلى بعض الثمنين في مروج دوستوفسكي ، لكن خريف هذه المدينة بارد مطير ، وليس في مكتبتها جرائد روسية ، فافلتنا بعد شعورين إلى فلورنسا عاصمة إيطاليا ذلك . ولحسن الحظ وجدنا في مكتبتها الرثة جريدتين روسيتين مكتسا زوجي من الإطلاق

على الأوضاع في الوطن يوما بيوم . واستمر لأشهر الشتاء مؤلفات فولكير وديندرو وفرأما بالفرنسية التي يوجدنا تماما . (فما بعد تليس تأثير " كاذب " واضحا في " الأخوة كارامازوف " وتجلي تأثير ديسترو في " الأبله " في " مكرات من تحت الأرض ") .

حل عام ١٨٦٩ وجاءتنا معه فرحة ، إذ اتضح أني حامل من جديد . أبدى دوستوفسكي عناية بالغة بصحتي . حتى أنه أخذ عيسى لحد مجلدات رواية " لكونت الشاب ليون كولسوي " " الحروب والسلام " التي صدرت أولا لمجرد أن الكاتب يصف في ذلك المجلد وفاة زوجة الأمير لنديريه بولكونسكي أثناء الوضع . كان يشفي علي من تأثير هذا الوصف الذي يبرع .

تعدونا على حياة الشظف والهدوء ، لكن مشكلة أخرى واجهتنا . فقد أدرك دوستوفسكي فجأة أنه ابتعد عن روسيا كثيرا خلال العامين الأخيرين وصار الحزن يشده إليها . وشعر بعاجلة مامة إلى مادة من الواقع الروسي تمكته من مواصلة الكتابة . ففكرت عليه أن نقضي الشتاء في براغ المدينة السلابة الأوروب روجيا إلى الأجواء الروسية . ولصعوبة الطريق علي توكلنا في البندقية أربعة أيام لم ندرج فيه تقريبا ساعة للقيوس مرصا لشد ما أعجب زوجي بمصنر كنيسته وبعث قصر الأمطار الذي تزينه لوحات الفسلف رسامي القرون الخامس عشر .

٢٣. " الفطاني "

وصلنا إلى براغ بعد عشرة أيام من التجهول والترحال . وتذرت علينا الإقامة فيها لغلاء المعيشة وارتفاع الإيجار . فاضطررنا إلى مغادرتها بألف بعد ثلاثة أيام . تبذنت أمية زوجي في لقاء المعلم السلافي ، ولم يبق لماننا ساعدا سوى العودة إلى دردن من جنوس . فحين لحرق نزلها ، وثمة جالية روسية كبيرة قد تسري عا .

هناك ولدت ابنتي الثانية أليوب وتوارثت السعادة عدي عائلتنا . فيما بعد عدت أليوب دوستوفسكا روائية نشرت عدة مؤلفات وهاجرت من روسيا عام ١٩١٣ . ولم تعد إليها . أصدرت بالأممالية في ١٩٢٠ مكرتها عن والدها فهاجت شخصيته " صورة قلبية " بعيدة عن الواقع في بعض جوانبها ، خلافا لمذكرات أمها لسا غريغورينا . فالكتابة كانت لاصرة في العائدية عشرة عندما توفي أبواها . وفي تلك الفترة أنهى غيورود دوستوفسكي روايته " الزوج الدائم " التي وصف فيها حياته بضمومي مسكو عام ١٨٦٦ .

وتسلط دوستوفسكي ، شتاء ١٨٧٠ ، في وضع مسقط روية جديدة ضخمه أراد أن يسميها " الفطاني " . وتتكون من خمس قصص مطولة مستقلة ومترابطة تتناول بمصمها مسألة الحاق والفطانية التي اعتم بها زوجي طول حياته . ولعل حياة القرية ألفتت فيه المشاعر المسيحية الممتعة والأفكار الدينية الصافية . وخلصته من التشتت وجعلته أكثر طوية وتسامحا واستملا ، الأمر الذي تجلب بالفضل تحوير في مؤلفاته . كان يريد لأحداث القصة الأولى من " الفطاني " أن تجسري في الأربعين ، ومادها متوافرة وسماد شخصيها حاضرة في ذهنه ، وكان يوسمه أن يشرع في كتابتها وهو في الخارج . إلا أن مادة القصة الثانية تعوزه . لكنها تجري في أمد الأبيدة وبطلها الروسي شغفوة وافية وهي قصص تبهون لرومنسكو باسم أرق طبع . وكان لا بد لنا من العودة إلى روسيا لتوفير المادة لرابية يعلق عليها دوستوفسكي أهمية بالغة ويريد لها أن تكون خصة نشاطه الأدبي . لكنه لم يتمكن من تحقيق ما أراد لأنه فشل في موضوع آخر هو رواية " الشياطين " (١٨٧١) التي تناولت الحياة السيلية في روسيا آنذاك . ولم يكن دوستوفسكي راضيا عن الرواية حتى أنه ألق خمس عشرة ملزمة من مخطوطاتها وأعاد صياغة الجزء الثالث بالكامل . ويبدو أن الرواية المتعوزة سميها لا تلام روح نتاج . ومع ذلك حظيت " الشياطين " بإقبال واسع لدى القراء . لكنها منهجمة أخرى جلبت المتعاصب



ومن جهة أخرى هجم علينا " جيش " من الدائنين جالسا قراوا في الصحف نأيا عودة الكاتب فيودور دوستوفسكي ، وهدده بالسجن إن هو عجز عن تسديد الديون المستحقة في زمان . ومن ذلك الحين بدلت " ممركتا " لملاحقة مع الدائنين واستمرت تنقص حياتنا يوميا طوال عشر سنين حتى وفاة زوجي في بداية ١٩٨١ .

٢١. الرسام

ورغم المنفصات كان شتاء ١٨٧٢ حافلا باللقاءات الهامة . استعاد دوستوفسكي اتصالاته مع العديد من اصقافته القدامى ، والنقسي مطابقة من علماء عصره كاستشورق غريغوريف الذي نسرى سدى لأفكاره في رواية " الشياطين " وللفيلسوف نيكولاي داتيليفسكي مؤلف كتاب " روسيا وأوروبا " الذي ترك أثرا ملحوظا في أراء دوستوفسكي بخصوص " رسالة روسيا " كدولة غربية وشرقية في آن معا . وفي تلك العام رغب باللق ترينيكوف صاحب معرض الصور (الجاليري) الشهير في موسكو ، وهو من المعجبين بشناج دوستوفسكي ، أن يحصل على صورة زينية له فأرشد إلى بطرسبورغ لهذا الغرض الرسام الروسي المعروف فاسيلي بيروف . وقبل أن يبدأ هذا الأخير عمله صار يتردد علينا يوميا طويلا اسبوعا ويصاحبي دوستوفسكي في شتى أحواله المنصائية وبخاواره ويستقفره حصيصا للخصوف في مواضيع شائكة ، إلى أن تمكن من " تصيد " أعين تبصير في ملاحم زوجي وهو شارد الذهن غارق في تاملاته الفنية . انقطع بيروف " لحظة الإبداع " أو الدحول التي كانت تلمسها مرارا وأنا أنذل على زوجي مكتبه لإمر ما فاجده غصا في تاته يصندق فيها من

لدوستوفسكي وخلقت له أهداء كثيرين في الوسط الأدبي . واثقلت عليه عشرات الصحف والمجلات من البين واليسار بالتقريع والتتديد دون أن تقدم تحليلا للرواية واعتبرا الفقاد تاجملا مجحفا وتجيلا لا مبرر له على الحركة الثورية والشباب المعاصر . وعندما أخلق دوستوفسكي في كتابة " الخاطئ " لم يسهل موضوعها ، وأدرج كثيرا من شخصياتها فيما بعد ضمن " الأخوة كارامازوف " التي غدت بالقلل خاتمة للشطاط الأدبي .

٢٢. النبوة

مر على مغلغلا الاختياري في الخارج أكثر من أربعة أعوام . وكنت تصورهم سحبا دخلته ولى أتمكن من تركه . كانت بارقة الأمل في العودة إلى روسيا تلوح وتخفي بين حين وآخر . وعندما تخفني تنقائنا كابة لا تطاق . فيقول دوستوفسكي إن ذلك إن موته الأديسة نصبت وإلها سندي ونموت . ولكي أخفف عليه لجئت إلى الوسيلة المجرسة . اقترحت عليه أن يسافر إلى سيبيريا ليملي نفسه بالقمار عسى أن يحالفه الحظ . وكنت في الحقيقة أريد أن أشرب عصافيرين بمجرى . فلما واثقة أنه سيخسر البقية الباقية من نقودنا . لكنه سيفارق همومه من جهة ويعود من جهة أخرى إلى الكتابة بهمة تعوض لنا ما خسرنه . وكما توقعت جاءت النتيجة مؤسفة ، ففسر زوجي كدل ما عله . وتعرض لتأنيب ضمير لازمه أسبوعا لأنه حرم زوجته وابنته من لقمة العيش ! ولكنه صمم هذه المرة على التخلص من هذا المرض الذي عليه طوال عشر سنين . وذهني يعدم المعاودة إلى القمار مدى الحياة . ولم أصدق به بالطبع . فما أكثر ما كثر وعده فيما مضى . لكنه وفي به هذه المرة ، وانقطع عن اللب إلى الأبد . ففي رحلته المتكررة التالية إلى الخارج لم يفكر يوما بالذهاب إلى الكازينوهات . صمبح أنها أغلقت في ألمانيا بعد رحيلنا . لكنها طلت معترضة الأبواب في مسكونينا ومونت كارلو ، والمسألة إليهما ليست بمالق على أية حال . إلا أن دوستوفسكي تخلص ، والحمد لله ، من هذا العيب الشنيع .

شدنا الرجال إلى روسيا في ٥ تموز ١٨٧١ . جمع زوجي مخطوطاته وطلب مني أن أحررها . ماتت كثر المستطاح ، لكنه أفتني بأن رجال الشرطة على الحدود الروسية سيصادرونها في كل الأحوال كما فعلوا أثناء اعتقاله عام ١٨٤٩ . وهكذا أتت مخطوطات " الإله " و " اللزج الدائم " و " الشياطين " . وحينما وصلنا الحدود تعرضنا لتفتيش دقيق كما كان متوقفا . لكن كل شئ مر بسلام ، فما أعظم فرحتنا ونحن نعود إلى الوطن !

٢٣. العودة

عندما من ألمانيا إلى بطرسبورغ في نهار صحو قافظ . إلا أن دوستوفسكي تصور مستقيلا سبيليا قلما وتوقع لنا مصاعب جملة لا بد من تكليلها حتى نجد موطن قدم على أرض الوطن . استأجرنا غرفتين في شقة مؤتة قرب منزله يوسف . وكنت حاملا في انتظار المولود الثالث . بعد شائية أيام من وصولنا رزقت بابلي فيودور الذي سميت تيمنا باسم أبيه . (تخصص فيما بعد بتربية اللخوير وكسب مالا من هذه الصنعة) . ثم انتقلنا إلى شقة مس أوسع غرف .

تقاطر علينا قراؤنا رسا ، واستقبلناهم ببشاشة وترحاب . ومن حسن الحظ أن أولاد أخي دوستوفسكي وأسمهم إميليا صغاروا ويشبون في بوجوة ولم يعودوا ينتظرون منه مساعدة إلا في حالات استثنائية . لكن أبية المتبني بال ، وكان تزوج قبل شعور ، ظل يصول على " والده " متصورا أن دوستوفسكي ملزم بإعلائته حتى الشيوخوخة . وفي غيائنا تجرا على بيع محتويات مكتبة زوجي الفنية . وكان ضياع المكتبة ضربة قاسية لدوستوفسكي .

الداخل، وأخرج دون أن نكلمه . وفيما يدعى يصنع لي نفسه لم يشمر بوجدي ولا يصدق بالي دخلت عليه المكعب في تلك اللحظة . كان يبروف رجلاً ذكياً لطيف المشرب . وكان دوستوفسكي يرتاح إليه كثيراً حتى أنه كتب عنه في الصحف مرتين . وقد حضرت جميع وجبات رسم الصورة الفنية الشهيرة في نيسان - في أيار ١٨٧٢ . وبذلك هذا البورتريه قيمة يعترف بها الجميع ولا تشابهها من هذه الناحية سوى صورة نصفيّة أخرى - بإسحاق الطوبسكي لدوستوفسكي رسمها كرامسكوي في اليوم التالي لوفاته للكاتب .

٢٧. المريضة

إنني احتفظ بالملصق الذكريات عن ربيع ١٨٧٢ ، لكن صوف ذلك العام كان أقص فترة في حياتي . إذ توالت المصائب فيه الوحيدة بعد الأخرى . كنا استأجرنا منزلاً ريفياً يمتلكه فسيوس طبيب للغاية فسي بلدة ستراكي . روسا الخشبية حيث الببوت كلها من خشب ، وهتشي أرصفة للشوارع ملبطة بالأضواء ، ولها حمامات للملاج بالعمدة المعدي . لكننا اضطررنا أن نتركه وذهبي ، وهو في شهره التاسع ، في عهدة القصير والمريضة ونعود حالاً إلى بطرسبورغ لأن ابنتي لوبوف تعرضت لحادث وانكسرت يدها ، وأجريت لها عملية جراحية فاشلة - ثم عملية أخرى في عملية التمدد . وفي نفس الفترة توفيت أختي الكبرى فسي روسا وانكسرت رجلها لسي .

بعد إجماع العملية الجراحية إلبنتنا عاد دوستوفسكي إلى الريف في اليوم الثالث ، وبقيت أنا في المصاصة لسهر على صحته في المستشفى . ولقد ما ذهبت حينما حدث إلى البلدة بعد أسبوعين وولدت أن صغوري نمحي تماماً . كان يفر مني ، أنا أمه ومرضضته ، ويسود بأذيل المريضة المجوز . وهي البقي يقل لمرأة فسي متسهي الطبية والأبوية والمرح (تقتضي لدحا من العوكة على الفشاء كل يوم بمناسبة وبغير مناسبة) ولا يعكر صفو حياتها سوى قلقها على ابنتها الذي لا يرساها . كان دوستوفسكي يعزها وييسر - بها لحيها الفاضل لصفيرها ، وقد اتخذ منها في الأسبوع كارامازوف " نموذجاً للمعوز التي تنقر للكنيسة وتتصدق على المساكين كرحمة على روح ابنتها وهي تعلم حق العلم أنه على أيد الحياة . ولم تكن تلك الصورة من ابتداءات دوستوفسكي . فإن مربيها كانت تتصرف هكذا بالقل ، حتى أن زوجي نصحتها بأن تكتع من هذه العادة وتبأ بوصول رسالة من ابنها فسي القريب المالح . وهذا ما حصل في الواقع .

وبسبب براءة ذلك الصيف أصبت بمرض تشب في ظهور دمل في الحوض - حين أنفسي واشترط على الموت . تسبب الله مستر وزل الفطر . أما آثار كل تلك الأحداث فقد حطرت عيوبي فسي نفس دوستوفسكي المرفه الأحاسيس ، العميق بحب طفله وأهلهما .

٢٨ - النشاط الطبي

انتصت رواية " الشياطين " دوستوفسكي كثيراً طوال ثلاث سنين حتى رأى بعد الفراغ منها أن يولج البدء برواية جديدة حينما من الوقت . أراد أن يصدر مجلة شهرية فريدة من حيث الشكل والمضمون بعنوان " يوميات كاتب " (بعد مائة لوجه من ألفها إلى يانها) ، لكن المصوبات المالية جعلت يولج هذا المشروع أيضاً . وعرض عليه الأمير ميخائيل أن يترأس تحرير مجلة - حيث مجلة الأسبوعية المماثلة - المولان " فقبل العرض على مضمون ولفترة محدودة . لكنه جنى على نفسه من وراء ذلك . فقد انتقل إلى فيه ، بسفته رئيساً للتحرير ، الصداة الذي يشمره لصاحب المجلة خصومه الفكرين . ومما يثير الإسترخاف أن الكثيرين ظنوا ، حتى بعد وفاة دوستوفسكي ، يابونه على مساهمته في تحرير " المولان " . (كتب صديقه فيودود ، الأخ الأكبر لفيودوف الروسي الشهير فلاديمير سمولوفا ، يقول لاحقاً : تمادي أعداء مولف

" الجريمة والعقاب " في التهم عليه والسفيرة منه وأطلقوا عليه ليشع النعوت الخلفين والمردد والمعوته والمهوروس . وكانوا يدعون الناس لمشاهدة صورة دوستوفسكي بريشة الرسام يبروف حتى يتقوا أنه مجنون حري يذار المصائب !)

كانت بداية عام ١٨٧٢ نقطة انعطاف بالنسبة لإنسان ، حيث أصدرنا " الشياطين " مضمين على أفسنا في طبعة مستقلة شت باكورة نشاطنا المشترك أنا ودوستوفسكي في الطباعة والنشر . وبعد نجاح هذه الخطوة أصدرنا " الألبه " ورثنا أن نعيد طبع " مكسرات من بيت الأموات " لنفط طبعتها الأولى من سنين .

كما نل ذلك نامل في تصمين أرواحنا المادية ببيع حقوق نشر " الألبه " ثم " الشياطين " فسي طبعة مستقلة . كل مولات دوستوفسكي ، ما عدا المقامر ، نشرت بأدي بده فسي المجلات الفكرية الضخمة . لكننا واجهنا صعوبة ، ونحن في الخارج ، في بيع حقوق النشر . ولم يكن الأمر أسهل حتى حين عدنا إلى روسيا واتصلنا بالناشرين مباشرة . فقد عرضوا علينا مبالغ زهيدة للغاية . دفع لنا أحد الناشرين مائة وخمسين روبلاً مقابل إصدار " السروج الدائم " بلفي نسخة . وعرض نشر آخر خصماتة روبل فقط تكلف على أنصاف مقابل " الشياطين " . إلا أن فيودور دوستوفسكي كان مذه شياهم يحلم بطبع مؤلفاته بنفسه . ومن جهتي رحبت بالفكرة وتممت لها ولم أكن أدري في سكرس لها ، بعد وفاة زوجي أيضاً ، ثمانية وثلاثين عاماً من حياتي . وكان دوستوفسكي أهداني حقوق طبع مؤلفاته من سنة ١٨٧٢ .

في تلك الفترة ما كان أحد من الكاتبات الروس تهرأ على إصدار مؤلفاته بنفسه . فكنا رواداً في هذه المجازفة . كانت المصائب مشجعة فبدأ أن يصدر مجلدات " الشياطين " الثالثة بعد ٣٥٠ نسخة بكلف أربعة آلاف روبل على وجه التقريب ، في حين يمكن أن تباع الرواية صوماً بعد ١٢ ألف روبل بذهب ثلثها في أحسن الأحوال للموزعين . فافترضنا مبالغاً لسته شهور . ونشرنا إعلاناً عن قرب صدور الكتاب . وما كان أشد فرحتنا عندما تقاطر على دارنا رسل المكتبات التجارية ليشتروا عشرات من النسخ نقداً بتدريالات تراوح بين ٢٠ و ٣٠ في المائة من المبلغ .

على أية حال ، بدأ نشاطنا الطبي موففاً تماماً ، فبيعت نسخ الكتاب قبل أن ينطهي العلم وتجاوز صالتي عائداته أربعة آلاف روبل ، وكان ذلك مبعثاً لإرتياحي بخاصة . ما دوستوفسكي فقد سهره كثيراً لإجل الجمهور على الرواية . ففكر أنه هم سنه الوحيد في ميدان الألب . ولم يزل نقاد (ما عدا يابونسكي ودوبروبوف) أنذاك جهداً للتكسيف عن موعيته . تجاهله بينهم ، فيما أفسر له البعض الأخرى ، بل جاهره به . وعندما أراجع كتاباتيهم اليوم ، بعد خمسة وثلاثين عاماً من وفاة دوستوفسكي ، تدهشت بسطحياتها وحقدنا الأمل .

٢٩. العاد يلقب تعاوناً

في نيسان ١٨٧٤ ترك دوستوفسكي مجلة " المولان " بعد أن عتقني منها الأميرين ، حتى أنه هزم مالياً بحكم المحكمة وأورد للسجن يومين عقاباً على إحدى مقالاته فيها . عاد إلى الإنتاج الصغرف بتقوى كبير ، حيث شرع بكتابة " المراقف " . في ذلك الشهر زارنا على غير عادته الشاعر الكبير نيكولاي نكراسوف ، صديق الطفولة و" جدو " الكهولة . أثار مجيئه لفضولي لدرجة جعلتني أقف وراء الباب لتصمت لما يدور بينه وبين زوجي . كانت مظلمة على الصراع الفكري بين مجلة نكراسوف " المصاصر " ومجلتي الأخوين دوستوفسكي " لوقت " و" الصغر " في السجلات . ثم أن مجلة نكراسوف الأخرى " رسالة الروان " لم تكن تستثقف عن مهاجمة دوستوفسكي . وما كان أعظم فرحتي عندما سمعت نكراسوف يدعو

زوجي للتلون ويعرض عليه نشر "المرافق" في مجلته بأسر مضر (٢٥٠) روبلا للملزمة وليس ١٥٠ كما في مجلة "الشيور".

ولعل نكسوف تصور ، عندما رأى أوضاعنا المزرية ، أن دوستوفسكي سيغير فرحا ويوافق على اقتراحه . إلا أن زوجي شكره وقال : لا يلائم أن ألق هذا العرض دون علم "الشيور" ، فليس مسها عاقلات طيبة ، وقد تحتاج إلى تناسلي. ثم ارتحل دوستوفسكي إلى موسكو ليقتلي هذا الموضوع عن رئيس تحرير "الشيور" . فوافق هذا الأخير على السعر الجديد ، لكنه اعترض عن عدم تقديم السلفة ، فالملزمة اشترت مؤخرا حقوق نشر رواية ليون تولستوي " قانا كارينينا " على مدار عام ١٨٧٥ ولم يبق لديها فائض من مال . وبهذه الصورة حلت المسألة لصالح نكسوف .

سر زوجي كثيرا لمودة العلاقات مع صديق طفولته إلى سابق عهدها . إلا أن للسلفة جانيا ساليا أيضا . فللدوستوفسكي أعداء كثيرون بين الأديباء الماملين في مجلة نكسوف ذات الإجماع الفكري الخالص ، لأنه لا يرضونهم إلى تغيير فكرة الرواية بحيث تلتصم بتجاهلهم . وما كان يومه أن يتنازل عن مبادئه قدي أئمة . وكان من المستبعد أن تنشر " الرسالة " رواية تتضمن آراء تتعارض وأرائها . وهذا ما أثار قلقنا . فإن دوستوفسكي والحال هذه قد يسبب " المرافق " من المجلة ، في حين تعجز المجلد الكبير الذي استلمناه مقابلها . سددنا نسما من الديون المستحقة ، وسافر زوجي باليالي إلى ألمانيا للعلاج من النزلة الصدرية في حزيران ١٨٧٤ . وفي طريق العودة بمسد شهرين عرج على جنيف خصيصا ليزور قبر أبنائنا صوفيا ، وجلب لي عصا من المسروبة التي غرسانها عند القبر من ست سنين .

٣٠. الشفاء في الريف

بسبب الضائقة المالية (الملزمة) قرنا أن نقضي الشتاء أيضا في الريف . فالأطعمة والإيجار أرخص مما في العاصمة بمرات . عشنا لأول مرة حياة موزونة بعدة مكنت زوجي من مواصلة كتابة روايته الجديدة ، حتى إذا لم يمتدح الطبيب له كما كنا نعمل كل شتاء في بطرسبورغ . كان دوستوفسكي يداغب طفله ويرقص معها ، وممسي أحيانا ، على أنغام الكاريل والفلانس والمازوركا البولونية وهو في أطوب مزاج . ولذا تشهني ادعاعات البعض من أنه سوداوي متفويض النفس دوما . وقيل الملم يبارك الصغبرين ويرتل معها " يا أباك " وسائر الإتهالات الدينية كل ليلة . ولم أر في حياتي رجلا أكثر منه مهارة في ولوج عالم الأطفال وتشويقهم بحكاية الأميرة حتى ليندو وأحد منهم .

كان يعمل كإعادة حتى الثالثة أو الرابعة بعد منتصف الليل ويعني على ساعة أو ساعتين في النهار .

عجزت عن الكتابة ذات مرة في موضوع من الفصل التاسع من " المرافق " (مشهد انتحار الفتاة) . فسألني متحيرا :

- ماذا بك يا عزيزتي ؟ أنت شاحبة جدا ، هل تشعرين بوعكة ؟

- كلا . وصكك أرعيني .

- يا أباي ، هل يخل أن له تأثيرا بهذه الشدة ؟ اعترضني ،

لسف جدا .

كنت بالنتية إليه محررا أو مكشفا يعكس مدى نجاحه في التأليف . فلما قرأته الأولى ، وهو يحتر برائي ويؤكد أنه توفن مرارا من صحة الطبعات بعد أن أطلعته على أراء أقرءاء والنفاد .

وترك الفصل الألف لذكر طبعاعا عميقا في نص نكسولاي نكسوف ، فهو يعتبر مشهد الإثتعل من " ليست الإعجاز النفسي " ويتكلم في الرواية التي أعجبهته بالغة " طراوة اقتضادها من زمان حتى عند ليون تولستوي في كتاباته الأخيرة " على حد تبسوره . إلا أن دوستوفسكي رأيا لغير في تلك " الكتابات " . فقد قال عن رواية " قانا كارينينا " أنها " من عيون الأدب الهامة ، وهي أفضل تركية لنا أسلم

أوروبا ، بل هي تمكنت أن تبرز أوروبا " . وقال عن ليون تولستوي " إنه قنان بلغ ذروة الإبداع وإن أسلته هم سطو المجتمع ، مطبونا ، ونحسن مجرد تلاميذ لهم " .

التكرارني ، في حينه ، أيقهت بأعلى صوتي عندما تلا علي دوستوفسكي حديث الجنرال في " الألبه " . وحينما أملى إقرار الإكهام على لسان المدعي العام في " الأخوة كارامازوف " قلت له مازحة :

- يا ليتك كنت مدعيا عاما ! بخطبك هذا تقني حتى الأرياء

إلى سيبريا !

- يعني أن خطاب الإتهام جاء موقعا ؟

- جدا .

وعندما أملى كلمة محلي للثاغ سألني ربيها فاجبته هذه

المرء أيضا :

- ليتك كنت محاميا ، فيوسك أن تبيض صفحة أبشع المجرمين ! وفي بعض الأحيان كنت أكتب بيسد وكلفك دموعي

بالأخرى ، فلو دوستوفسكي عن الإملة ويقترب مني صامتا ويقل راسي بطن .

٣١. القرابة

نصح الإملعة دوستوفسكي أن يكرر العلاج في الخارج بعد أن كانت له نتيجة محبودة في العام القاتل . فطلبتا له من جديد جواز سفر في نيسان ١٨٧٥ . ولم يكن الأمر ، ونحن نقيم في أرياف نوفغورود ، بفلس السهولة التي كنا نحصل بها على الجواز في بطرسبورغ . واجعت ملوم الشرطة في الضائقة لاستنصر عن الإجراءات المطلوبة فاستقنلي بترحاب . لكنه أخرج من الجوار دفقا سميكا وكلمه إلي . فتتمتع فلفحت لسانني دشة : " ملف الملائم اللساني المتقاعد أيجود دوستوفسكي الخاضع للقرابة السرية والفهم حاليا في بلدة كذا ، وعوفا كذا ... " قرأت عدة صفحات وقهقعت :

- يبدو أنك تعرف كل شيء هنا !

- نعم . أعرف كل ما يجري في عائلتكم ، ويسرن لي أن زوجك حسن السلوك ولم يسيب لي متاعب حتى الآن .

هل ليغله هذا الإطراء ؟ - سألته سافرة ،

فأجاب بمذلة :

- نعم . وأمل ألا يخلق لي مشاكل في المستقبل .

عندما أليحت دوستوفسكي بصفة القرابة ضاحكة أكتاب كثيرا ، فقد أنهه أنهم يرابطونه حتى الآن رغم ولائه اللامتناهي للتوصير والوطن . ولقد كانوا سبب تأخير مراسلتنا . ولم يكن دوستوفسكي

طلب رسميا رفع القرابة عنه ، خصوصا بعد أن أكد له أشخاص مطمئنون أنه لم يعد خاضعا للقرابة السرية طالما سمحت له السلطات

بإصدار مجلته " يوميات كذب " . والحققة أن القرابة لم ترفع إلا عام ١٨٨٠ بامر من موظف كتسمه دوستوفسكي . (تفيد مصادر

أخرى أن القرابة التي لأخت الكذب أكثر من ربع قرن رست عنه في صيف ١٨٧٥ لكنه لم يعرف بذلك إلا بعد خمس سنين عندما قدم الطلب

الذي تشهروا إليه زوجته قانا دوستوفسكا في مذكراتها . ومنها يكن من أمر فقد عاش دوستوفسكي منذ عام ١٨٥٩ بوية إلمسة وقية في

بطرسبورغ شأن عشرين ألف مشرد من سكانها ممن لا يحصلون هوية

دفعة . ولم يكن الرجل يمتلك منزلا خاصا به . وليس له من الأموال

غير المنقولة سوى قطعة أرض مستقيمة في محافظة ريزان خلفها

خلفته لمد كبير من الورثة ولم يستلم حصته من تلك التركة إلا قبيل

وفاته بملعون . وبعد أن رحل عنا إلى جوار ربه تمكنت أن أشتري المنزل الريفي الذي كنا نمضيا فيه عدة سنين على سبيل الإيجار .

٣٢. قفسي

تركنا الريف عطينين في العاصمة في الخريف بعد أن رزكت باطني القنني لكسبي في ١٠ يونيو ١٨٧٥ . وتمتعت لأوضاعنا عموما

خلال عام ١٨٧٦. لم تحدث لزوجي نوبات صرع من زمان ، والأطفال في صحة جيدة ، وديونا أخذت تتشامل شيئا فشيئا ، ومجلتا لشهرية " يوميات كاتب " تحقق نجاحا .

ويومات كاتب هو كتاب من ثمانية مجلدات وصار يتردد على محافل علمية المجتمع فيحظى بالترحاب ويتقرب رفيع لطيفه وأريحيته فضلا عن موهبته الأدبية . ومع ذلك كان بعض الأبناء يسبون إليه ويصا بدافع الحسد .

وأصلنا إصدار المجلة في عام ١٨٧٧ ومع ازدياد نجاحها المنوي والهادي زادت الصعوبة المرتبطة بالتوزيع والإشتراكات والمكتبات وما إلى ذلك . كما اشتد بدوستوفسكي الحزن إلى الأبد للصرع . قرر في نهاية ذلك العام أن يوقف المجلة لمستفيين أو ثلاث ويحسب على كتلة روية جديدة . كلفت في ذهنه فذلك أربعة مشاريع لا تكفي عشر سنوات لإنجازها . كان يريد أن يؤلف روية عن كساد الروس ورواية عن يسوع الحصري ومروية الأربعين ، بالإضافة إلى الشروع بكتلة مذكراته . ولم ينجح أي من تلك المشاريع .

ذات مرة ، في خريف ١٨٧٧ ، عرج بدوستوفسكي مع صديق له على إحدى عرقات العاصمة ففتت له بشهرة عظيمة ومصيبة لومة . وبالفضل جاعته اثنا عشر مهراجن ١٨٨٠ الألباني موسكو شهرة تفوق للتصور . في ١٦ أيار ١٨٧٨ توفي لبنا الأمسر الكسبي . وكان ألم زوجي ، وألم ، فوق التصور أيضا . كان يحب صغيره حباً متيزاً ، مسلوباً رقيقاً ، وكان هاجساً بوعي إليه بقرى الفجعة . ورث عنه في نفسه بخاصة أن الطفل توفي في نوبة من الصرع السذي وكان يحزن في لم يخبرني بدوستوفسكي بقتل الذي قرأته له للرافعة إلا بعد وفاة لبنا . ولما اختفت بشارتي الممودة واستولت علي لابلأنا ملطفة . عشت على ذكريات السنوات الثلاث الأخيرة ، ذكريات صغيري القديم .

وتجمل بدوستوفسكي الصبية بصمت جلجلي أخشى عليه هو أيضا . وكان يحاول أن يخفف علي أحزاني . وفيما بعد صد لي وصف الكثير من أفكار وشوكي ، بل أورد حتى كلماتي بالعرف الواحد . في " الأخوة كارامزوف " ، في فصل " المومسات " ، حيث تعرض لم فجوعة بوليدنا كل ما تعلمه من الأم على شيخ اللين زوسوبا .

٣٣. الحرب

رأينا تشدا حول باعة الصحف في شارع نيكسكي الروسي . توفقت العربة ففتت طريقي في شارع الجمع ، واشترت صحيفة فها ما كان الجميع ينتظرونه من زمان : " بلاغ ١٢ نيسان ١٨٧٧ فيقولون أن القوات الروسية الأرضية التركية " . كان ذلك هو الإعلان الرسمي أن بدء الحرب الروسية العثمانية . قرأ زوجي البلاغ وأمر الحودي أن يعضني بنا حالا إلى كاتكرانية قازان . كان فيها جمع من الصليين . ذاب بدوستوفسكي بينهم . وكنت أعرف أنه في العصابات المشهودة يفضل الصلابة في ركن منزو هادئ دون أن يراه أحد من منافسه . فتركته وشأنه . وبعد نصف ساعة مضيت إليه فوجدته يتהל في تأثر وذهول حتى أنه لم يعرفني لولة الأولى .

وفيما بعد ظل يتابع الأحداث ونتائجها الفظيرة بالنسبة إلى الوطن الحبيب . واحتفظ بالبلاغ المذكور مع الوثائق التي يترجم بها ، فهو يعتبر المشاركة في الحرب الروسية العثمانية ١٨٧٧-١٨٧٨ لحظة لأداء " الرسالة التنقيضية لامة الروسية في توحيد البشرية ، وللشعوب السلافية في المقام الأول ، على أساس المحبة والأخوة المسيحية " على حد تعبيره .

٣٤. ثلاث الشعراء

في نهاية ١٨٧٧ كان بدوستوفسكي في أسوأ حال ، إذ أن نيكولاي نكراسوف أحد لائل الذين اعترفوا بموهبته ومساعدوه ليق

طريقة في الوسط الفكري لذلك قد شرف الموت . كسان زاره مرارا أثناء مرضه . وعندما بلغه نيا وفاته في ٢٧ كانون الأول سائر من الصمود وأضنى تلك النية بقلو بصوت مسموع أفضل قصائد القصص الرأسل . فاختفى من الصرع ولزمت مكتبته في الصباح . وبعد ثلاثة أيام جتنا للمشاركة في تتبع جثمان نكراسوف .

كان في مقبرة دير " نوفوديفيتشي " حشد غير أخيه من الشبان . وقبل أن يهل التراب على التكون في القبر المكتوف ألقى بدوستوفسكي بصوت متودج كلمة مقتضية قوتم فيها موهبة لفنيد مؤكدا فادحة الفسار التي تكبدها الأدب الروسي . ثم نشر في " يوميات كاتب " مقالة طويلة عنه اعتبرها معظم الأدباء أفضل دفاع عن نكراسوف الذي اختلف فيه الآراء والقصص حوله النقاد بين مستحسن ومستنهي . وأصاب له بدوستوفسكي مكافئة المستحق في روضة الشعر ، فهو في رأي ثلاث شعراء روسيا المعجدين بمد بوشكين وإيريمونوف .

٣٥. تولستوي

فسي مطلع ١٨٧٨ ألقى الفيلسوف اللاصع فلاديمير سولوفيوف ، وكان في مقبل العمر ، سلسلة محاضرات عامة في الفلسفة حظيت بالاهل منقطع النظر . وكنت حضرتها مع بدوستوفسكي في أثناء إحدى المحاضرات لأحطنا أن صديقا نيكولاي سترافوف بالبا بهاف خلال الفرصة واخشي بلع البصر على غير عافته . وعندما ذكرته بموعد الأحد ، فهو تودج طعام الغداء عندنا في الأحد ، فقلت لبنا ولهاج : طبعاً ، أنا ضيفك الدائم . وعلى الغداء بعد أيام سألناه عن تصرف الغريب ذلك وعن سبب زله علينا فاجاب ضاحكا : - أعوذ بالله ! كيف أزل عظيمًا ؟ كل ما في الأمر أنني جئت حينها برفقة لكونت ليون تولستوي وقد اشترط علي ألا أعره على أحد من الحضور ، مما جعلني أحتشني الجميع .

- عيوب ! كان معه تولستوي ؟ - خفت بدوستوفسكي مبهوتا - مع الأنف في لم أقاله . طبعاً في ما كنت سافرض عليه تمارفا لا يرغب فيه . ولكن لم لم تهمن في أنني أمة مك ؟ كان بودي أن ألقى ولو نظرة خاطفة عليه .

- أنت تعرفه من صوره - وأصل سترافوف ضحكته . - ما قيمة الصور ؟ وهل تعلمي عن المقالة الخشيفة ؟ لن أعرف لك هذه القطة يا نيكولاي . وظل بدوستوفسكي اسفا على تلك الفرصة المضوعة . أما أنا فقد التفت لكونت ليون تولستوي مرة واحدة في موسكو عام ١٩٠٢ وكان لي معه عاتية . فلبها تعرفت مرة عاتية لكونتيسة صوفيا أندرييفنا والفقه مرارا منذ عام ١٨٨٥ . فهي تزورني عندما تصل لي بطرسبورغ وتشتار في أمور الطباعة والشر خصوصاً . وأرجع عليها حتماً كما زرت موسكو . ولم يصافدني وجدت الكاتب الكبير في البيت ، كونه يقام لبنا في ضيعة بضاعة بالسلبا بولينا . وهاجتي لحظ بد سنتين . فوجدته ذات مرة . كسان متوكا بعد نوبة تفكيد الكهف . استقبلني ، مع ذلك ، لمر استقبل ودار الحديث بطبع عن المرحوم زوجي . وقال تولستوي أنه سيوظل بشر بالأنف الشديد لأنه لم يتعرف في حينه على بدوستوفسكي . وعندما تكلم بمحاضرة سولوفيوف استبدت وأجاب بالكتابة على مرافقه الذي لم يغيره . وأضاف : كان بدوستوفسكي عزيزاً علي . ولعله كان لكاتب الوحيد الذي يمكن أن أسأله الكثير ويمكن أن يرد بالكثير .

٣٦. غلوة التسك

بعد وفاة لبنا الأمسر الكسبي كاد بدوستوفسكي يقضي عسا وكندا . فصحت بالسفر إلى " غلوة التسك " بمقاطعة كالوا في أواسط روسيا . ذلك اللير المنزل الذي عدا محبة للمكربن والأبناء وسوام من نوي المنظر المربعة والتلوس القلقة التي تشد السلاوي والسهوة

والطماينية في رحاب الإيمان ، وتكلم من منابع الحكمة على يد شيخ الدين . وكان بين المشاهير الذين زاروا الدير القلم منذ القرن الرابع عشر نقول في غوغول وأليون تولستوي ونقولاي ليسكوف وإيفان تورغينيف .

كان دوستوفسكي مترددا في الرحيل إلى الدير لودحه رغم رغبته القديمة في زيارته . وتحدث أن قطع فلاديمير سولويفوف السذي كان يولي السفر إلى هناك . في تلك المصيف أن يصلح حسب زوجي . ومع أنني أعجب هذا الرجل الهام في الجوانب الفلسفية ولذا " من أهل الله " إلا أنني كنت متشككة على مسيرهم على دوستوفسكي فيما لو أصابته نوبة صرع في الطريق الطويل .

في أواخر حزيران ١٨٧٨ ارتحل . عاد دوستوفسكي من " خلوة الصلابة " أكثر هدوءا وإطمئنانا بعد أن تلقى شيخ الدين مع الرعية مرة ، ثم أخفى به مرتين في حديث صادق كان له وقع عميق في نفسه . وفيما بعد أورد دوستوفسكي مواضع من هذا الحديث في الجزء السابع من " الأخوة كارامازوف " ، ولجأ في وصف شخصية شيخ الدين بدمعته وصوبته كما رآه بأم العين .

عندما من الريف إلى بطرسبورغ فسي الخريف كالمعادة واستأجرنا شقة جديدة بدلا من الشقة التي كان شى فيها بفجئتنا بلانوا لمضى دوستوفسكي في الشقة الجديدة بقاء حياته حتى توفي بعد عامين .

لم يفارقنا الحزن شتاء ، لكن الأمور سارت على مسيرها حسب الظاهر . واصل دوستوفسكي العمل في " الأخوة كارامازوف " حتى تم من إنجاز الوجبة الأولى بحوالي مائتي صفحة نشرت في مجلة " البشير الروسي " عدد كانون الثاني ١٨٧٩ .

٤٧ . " الفكر في الموت "

مرت الشهور الأولى من عام ١٨٧٩ بهدوء . واستمر دوستوفسكي بكتابة روايته ، وشارك في أسبابت أدبية خيرية عديدة ، فكان يلقى لسموا من مؤلفاته ، وبخصوصا الرواية الجديدة " الأخوة كارامازوف " ، يستقبله الجمهور بمبتهى الطوفة والتفكير . رافقه في كل تلك الأمسيات المعتمة وساعده على قدر الاستيعاب حتى لال في مرة " أنت محلى سلاحي " . وبفضل ذلك لعمل الكتاب الذي يتلو مقتطفات منه وأخذ ممي أفراس السجمل ومنديليف أيضا وطماينة نال بها كتفيه وعظه كيلا يصاب بالبرد في الطريق ، وما إلى ذلك من المداجل التي جعلته محقا في نمته ذلك . لكن المؤسف أن الأخيرة حاولت دوستوفسكي مرارا في تلك الأمسيات ففكرت الجو على وعليه .

وفي الربيع اقتننا إلى الريف كالمعادة . وكان البروفيسور كوشلاكوف أصغر لي زوجي أن يسافر إلى ألمانيا لعلاج بالصلابة إلى اقتطاع دلم ثلاث سنوات . وعندما حل الصيف ارتحل دوستوفسكي إلى ملينة ليس وتوجه في الحال إلى طبيب هناك . فوجد هذا الأخير بأن " مياه كركهين الصحية مستعدة في الحياه " . وكتب لي في زوجي يقول : " لعنني الدكتور أوت فوجد أن جزءا من الرئة غير موصمة وكذلك القلب ترحح من مكانه المعتاد وهو الآن في موضع ليد . كل ذلك بسبب الانتفاخ الرئوي . إلا أن القلب سليم تماما ، ولا يشكل تبخل الموضوع خطرا ينكر كما يقول الطبيب . وهو مزم بالبطيخ أن يهدئ من روع المريض . ولكن إذا كان الانتفاخ وهو في طور الأول قد فُصل هذا كله فإذا ينتقل منه فيما بعد ؟ على كل حال ، لملي كيري في المياه المعدنية " .

أفزعني رأي الطبيب الألماني . فقد كنت في السنوات الأخيرة أرى زوجي في أمان حال ، ولم أتوقع أن المرض يسري في بدنه على هذا النحو . فقلت إملي أنا أيضا على مياه كركهين . فقد استعقت كثيرا ما مضى . وكانت إملي أن يجد دوستوفسكي في ليمس

من يبدد وحنه ، لكنه لم الأسف لم يجد أحدا من مارقا طول الأسابيع الخمسة التي أمضاهما هناك . وكتب لي أنه يعاني من الوحدة القاتلة والصلب : " تلك ليست مجرد وحدة ، إنها صمت أخرس ، حتى انسي لكم نفسي أحيانا كالمجنون ... ففقت قابلية النطق ، ومز أربعة أسابيع لم أسمع صوتي . وفكر في الموت طول الوقت " .

٣٨ . بداية العلم الأخير

بدأ عام ١٨٨٠ بافتتاح " مؤسسة دوستوفسكي " للتوزيع بالمراسلة . كانت أحوالها المالية متروكة رغم نجاحها في تمديد الديون التي لاقت زوجي منذ السنوات . وما دفعنا لفتح المؤسسة للتجارة لتسويق المطبوعات هو كدور صحة دوستوفسكي واستعداد الانتفاخ الرئوي وخوفنا أن يمجز قريبا عن الكتلة ، ففكرنا في توفير بعض المال ليوامد الأمور .

تصمت للمشروع كثيرا ، لكنني كنت واثقة أن النجاح لن يكتب له إلا بتسجيل المؤسسة بنسب ميودور دوستوفسكي ، مما حوله رسميا إلى " تاجر " وفجر لخصومه حجة بإضاعة النيل منه على صفحات الجردن متصرون بفسادها أنه يشارك عملا في نشاط هذه المؤسسة المتواضعة التي أغلقت أبوابها بعد شهرين من ولاته .

وعلى العموم لم يكن لدينا في بداية هذا العام ما يسور الشكوى . فلان صحة المؤسسة بنسب ميودور دوستوفسكي ، مما حوله تصمتت على ما يبدو ، كما تصابعت نوبت الصرع . وطلتنا في صحة موهورة . و " الأخوة كارامازوف " تحقق نجاحا لا ريب فيه . وموسمنا الأخيرة بدأت خلوط موفقة ومطبوعتنا تحظى بابع واسم . كل ذلك جعل دوستوفسكي في أمان حال . ورغم اشتغاله في كتابة المتقي من روايته كان يزور أصداءه ويتردد على الصالونات الأدبية ويلقي مشاهير عصره من العلماء ورجال المجتمع وسيداته . وقد حضر مناقشة رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الفيلسوف فلاديمير سولويفوف إلى جامعة سان بطرسبورغ في " نقد المبادئ التجريدية " وشارك في أسبابت أدبية كثيرة . وكان كما أسلفت يتناثر المستمعين ببراعته وتعبيره ، رغم صوته الرفيع الواهن ، وبسلطته وعدم تقريده بشايب فن الخطابة ، حتى أنه عندما تلا مقاما من " الجريمة والعقاب " (حلم راسكولنيكوف حول الحصان القليل) رايت الحاضرين مطفونين وقد ارتسم الرعب على وجوههم ، والبعض يبكسون . ولم أتمكن أنا نفسي أن أحمس دموي . ولم يكن دوستوفسكي يقتصر على تلوؤ مؤلفاته ، فهو يقرأ في تلك الأمسيات والندوات مقتطفات من غوغول وبوشكين وغريما . وأفكر أن الجدران كانت تستهزئ من التصديق بعد أن التي دوستوفسكي قصيدة " تليبي " (ترجمتها بجائتي صدقي في كتابه " بوشكين " سلسلة : " اقرأ " ، القاهرة ، ١٩٥٤) .

٣٩ . تمثال بوشكين

في ٢٦ أيار ١٨٨٠ كان سيسار إلى إيماء لنضم مهرجان تشهد روسيا لتكريم ذكرى أمير شعرنا ألكسندر بوشكين . وتلقى دوستوفسكي ، شأن سائر كبار الأدباء والفكرين ، دعوة للمشاركة بكلمة في الإحتفالات التي ستقام في موسكو . عك دوستوفسكي على إعداد كلمته . واهتم كثيرا بالأقوال المتعارضة التي شاعت في المؤسسة بطرسبورغ بصدد مضامين الخطب التي سيوتها في المهرجان ممثلو جسامي الفكر الروسي : لقويون المتفنون بالآخرة السلافية والقسريون الموالمون الغرب . وكان دوستوفسكي ، وهو من الفريق الأول ، يريد أن يضمن خطبته عن بوشكين كل ما أقل صدره خلال هذه السنين من أفكار بخصوص رسالة الأمة الروسية الأرثوذكسية المومنة .

٤. النهاية

لم يعد شئ موجب للإجهاض بد أن ألقها في شديدة ديوستا وصارت مجلة "لشبير" منية لنا بحوالي خمسة آلاف روبل . إلا أن دوستوفسكي لا يجد سبيلًا للراحة . فهو بعد الحدة لإصدار مجلته "يوميات كاتب" عامين آخرين . ويؤري كتابه رواية الثانية عن الأضواء كازاخوف ، على أن تقتي نفس الأبطال تقريباً بعد ششرين عاماً من أحداث الرواية الأولى . وتتخذ أعين منها وفند إثارة .

ألمنى الأسبوعين الأولين من كسابون لشكفي ١٨٨١ في الحسن حال ، ولم تبق له نوبات صرع من ثلاثة شهور . فتصورنا أن الشئ سيمر بسلا .

زارنا كلثرون يوم الأحد ٢٥ كانون الثاني وزوجي في صحة جيدة . وليس هناك إطلاقاً ما يشير إلى ما سيحدث بعد ساعات . استعقب دوستوفسكي في اليوم التالي مكانته ظهراً وأخبرني أن زيفاً طفيفاً حدث له في الليل . كصيرت المصيرة تحت غزاة الكاتب فاضطر أن يرحلها من مكانها فزحف الدم من فمه . ولقمة ما نرف من دم لم يلق كثيراً ولم يوطنني ساعتها . وفي النهار كان هائلاً مزج مع طفله . إلا أن الدم سال من جديد شريطاً رفيعاً على لحيته في حوالي الخامسة . فصرخت في طلع رفيع . وحننا وصل الطبيب بعد وفحصه شخب الدم غزيراً هذه المرة وأعطى عليه .

غير أن الدكتور أكد أن لا خطر على حياته وقال إن السدم سيقتصر في الشريان الرئوي الضيق ويعد الشئ - لاسيما وإن سماء نرف حله في المرات الثلاث لا يتجاوز كمين . وتكاف الفزيف لعل نهر ٢٧ كانون الثاني . ومع ذلك لم يضمن دوستوفسكي جفن خلال الليل . طلب مني أن أحضر الإنجيل وأشعل شمعاً وقال : " ساموت اليوم " . فتح الإنجيل لا على التحين وأعطاني إياه فقرأت فيه : " وإذا السموات قد انفتحت له فأرى روح الله نازل لا مثل صمامة وأتيا عليه " (متى ، الإصحاح ١٣ : ١٧) . كبر دوستوفسكي مما فزرت " وإذا السموات قد انفتحت له " وأضاف : " ألم أقل لك يا حبيبتي إنى ساموت اليوم ؟ " .

وفي التقتة من صباح ٢٨ غدا بهوء ويدي في يده . إلا أن الفزيف ألقطه في الحادية عشرة . والمزل يعض بالمضارين في انتظار عودة الطبيب الذي وصل في حوالي الساعة مساءً . السدم انفتحت دوستوفسكي فجأة دون سبب واضح ورفع رأسه لشخب الدم على وجهه من جديد . ولم تسطع مكبات الجليد . أعشى عليه وشعرت أن التنبض يكاد يضعف ... وفي التقتة والحادقة التقتة والثلاثين أسلم الروح . في اليوم الأول من شباط ١٨٨١ شيع جثمان فيودور دوستوفسكي إلى مقواه الأخير في مكتب طسوي مهيب لم تشهد بطرسبورغ مثله إلا في مقتل الإمبراطور ألكسندر الثاني بعد شهر من ذلك التزويخ .

تطبيب : (لانت لا غريغورينا ، زوجة الكاتب ، أن رجلاً هبل الفل ، تطغت عن ذكر اسمه ، تزاهم في ٢٦ كانون الثاني ودار بينه وبين دوستوفسكي فقتل نفسه في مكتبه فكري . إلا أن إبنهما أليوب فيودوروا كانت في مكتبها المنصورة بالألمانية أن شقيقة دوستوفسكي زرتهم في ذلك اليوم وحدث بينها وبينه مشادة حول تركه حائلاً فتع بعداً فزيف الذي أراد بيعاً الكاتب) .

هاتف : الحظون وكل ما ورد في النص بين هاتين من وضع وتحقيق المترجم

كان في نيتنا أن نرحل إلى موسكو مع طفلينا . فإن ألبيناها مع المريبة سيحدث قلبي عليها ، وإن تركت زوجي يسافر لوحده سيحدث قلبي عليه . إلا أن القرار جاء بد أن ألتصا بكلفة السفر والإقامة طوال فترة المهرجان . فرحل دوستوفسكي لوحده .

تأخذ افتتاح المهرجان بسبب وفاة الإمبراطورة الأم . وبدلاً من أسبوع ألمنى دوستوفسكي في موسكو ٢٢ يوماً كتبت خلالها فكتب على الجمر مع أن رسالته تتوارد على كل يوم . وسبب مخوفي وحدي أن الطبيب الفروسي الذي فحص دوستوفسكي قبلها ألتصا إلى سراً أن المرض اللعين استعمل في الأونة الأخيرة وأن الإفتاح الرئوي في حالته الراحة يشكل خطراً على حياة زوجي . فالتزوين في البروتون هددت رفقة هشة وبين أن تتزق وتتجر لأية حركة مفاجئة أو أية تفاعلات شديدة . محزنة كتبت ما سأرة لا فرق . ثم إن كنت ألتصا عليه من نوبة الصرع المزوجة التي لم تدهمه من فترة ، ويتوقع أن تصيبه الآن .

وإذا حدثت له في الفندق سيقوم ، كعادته بعدما ، قبل أن تزول الضلوة عنه ويأخذ في البحث عنى هناك دون أن يدرك يأتي بعده ، وسيفترونه محزوناً ويترجون به في دار المجاذيب . إلا أن شئاً من ذلك لم يحدث والحمد لله .

في ٦ حزيران ١٨٨٠ أنزع الستار عن تمثال بوشكين في قلب روسيا . وألقى دوستوفسكي كلمته الشهيرة في اختتام المهرجان ، في يومه الرابع . وعاد إلى الفندق متعباً وفرحاً استقبل الجمهور الموسكوبي الممتن الذي كرمه بإكليل ضخم من الفلر .

أخذ أسطفا من الراحة . وفي ساعة متأخرة من الليل مضى إلى تمثال بوشكين مجدداً . وتوقت عربة في الساعة العاشرة من الساعة في آخر الليل . زل منها يحمل إكليله الثقيل . وضعه عند قاعدة مطمة العظيم " وركع أمامه ثم سجد حتى لاس الأرض .

(ومعلوم أن بعض كبار الكتاب الروس ، ومنهم ليسون تراسوتي ، لاطموا مهرجان بوشكين احتجاجاً على الصراعات السياسية التي رافقته . وقال سكاتوفك شوبرين في تقرير عجله : " كساد المسائل والمجنون ، تورخيزوف ودوستوفسكي ، أن يلقر صا أسجد بوشكين ويقبض شئرة مهرجانه ") .

عاد دوستوفسكي إلى بطرسبورغ فرحاً مسجداً . إلا أن الفرحة لم تدم طويلاً . فبعد نشر خطابه عن بوشكين تحدث عليه الصحف والمجلات ورمته بواول من الانتقادات والتهم والإفراءات بسلا وحتى الشتم المفضة بسبب ما ورد في ذلك الخطاب . ولقب دوستوفسكي ظهر أمتن بعض من الذين كانوا استمعوا إليه في موسكو بإعجاب وشدة على يده مهنين . اعترض المعتزضون هذه المرة على فكرة دوستوفسكي القليلة بأن الأمة الروسية أمة متطورة تتجاوزت التفتض بتبنيها تعاليم المسيح ، وزعموا أن هذه الأمة جاهلة وأن تقوم لها قاصمة ثم تتالع وتزق بففتات حضارية من الغرب . رد دوستوفسكي على ذلك اتهامات جملة وتفصيلاً في مقال نشره في العدد الرابع والأخير من مجلته " يوميات كاتب " لعام ١٨٨٠ . وأثار المقال ضجة صاخبة في الوسط الأدبي أعادت الأمور إلى نصابها في تقويم بوشكين والأمة الروسية الحضارية وفي رد الإتهام دوستوفسكي نفسه .

هذا روح زوجي بعض الشئ فدا يواصل كتابة " الأضواء كازاخوف " . كان عليه أن ينهي الجزء الرابع بأكمله حتى فرغ منه بحلول تشرين الأول ١٨٨٠ . ثم ملع كانون الأول أصدرنا طبعة مستقلة من الرواية بثلاثة آلاف نسخة نذت في أيام معدودات . أما أعظم فرحة دوستوفسكي بهذا الفجاح ! إنه أفر حدث سار في حوائله المشحونة بالمنغصات والآلام .

المخاطر الزلزالية

وتخفيف آثارها

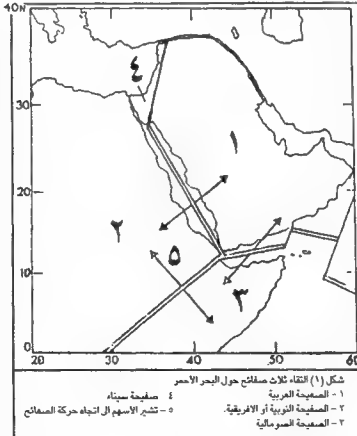
جمال أبوديب *

مقدمة :

الأرض كوكب عجيب غني بالظواهر التي تشير إلى النشاط والحركة التي ساعدت على نشوء واستمرار الحياة عليها، فمن هذه الظواهر ما هو مفيد كالحقل المغناطيسي الأرضي والغلاف الجوي، ومنها ما هو ضار كالعواصف والزلازل. فالزلازل ظاهرة طبيعية تنتج عن النشاط الدائم لكرتنا الأرضية، وهي تعبير عن وجود قوى داخلية تعمل في باطنها تنتج عن النشاط الحراري الأرضي وتؤدي إلى حركات المهل (الماغما) المنصهرة والصخور الصلبة فوقها. يمكن القول أنه لولا هذا النشاط الحراري والحركات المرافقة لكانت الأرض خامدة هامة (كالقمر مثلا) ولما تولد حقل مغناطيسي حول الأرض ليجمها من الأشعة الكونية القاتلة والتي إن تسربت إلى جو كوكب ما لقضت على الحياة فيه ولما وجدت الغازات التي تشكل هواء الغلاف الجوي. لقد مرت الأرض خلال تاريخها الطويل بمراحل مختلفة من النشاط، فمن مراحل نشاط مبركاني وزلازل شديد إلى أخرى أقل نشاطا وإلى فترات من الهدوء النسبي.

بين جبال لبنان الشرقية والغربية إلى منخفض الغاب والروج في سوريا إلى فائق شرقي الأناضول في تركيا وحدودها الشمالية هي جبال طوروس وحدودها الشرقية جبال زغروس والخليج العربي (شكل ١).

يبدو أن النشاط الزلزالي حول الصفائح العربية يزداد، فمن زلازل اليمن إلى زلازل القاهرة إلى زلازل العقبة - زلازل الحدود الغربية للصفحة، إلى تلك التي حدثت على الحدود الشمالية والشرقية للصفحة في تركيا وإيران، فزلازل تدمر في سوريا



إن أحد أهم أسباب حدوث الزلازل هو حركة الصفائح التكتونية على سطح الأرض، إذ يقسم هذا السطح إلى عدد من الصفائح المتحركة، تتألف الصفحة من قشرة قارية أو محيطية أو كليهما وتتراوح سماكتها بين ٦٠ و١٢٠ كم. وتتصرف وكأنها كتلة مستقرة تجري الحركة على طول حدودها الخارجية. من هذه الصفائح الصفحة العربية التي تشمل شبه الجزيرة العربية وحدودها الغربية هي البحر الأحمر وغور الإنهدام في فلسطين والفائق السوري اللبناني الذي يمر



شكل (٣) : شق في الأرض بعرض ١٠ أمتار وعمق ٥ أمتار على طول ٢٧٠ مترا في بيهار الهندية عام ١٩٢٤.



شكل (٢) . تدمير كلي لكتلية تريشاندا ببينال عام ١٩٣٤

يتم تقييم المخاطر الزلزالية بناءً على عدد ضحايا الزلازل والفسارة المادية الناجمة عنها، ويساعد على ازدياد الخسائر البشرية والمادية وازدياد عدد السكان وانتشارهم في المنطقة المنكوبة. تلخص فيما يلي المخاطر التي ترافق حدوث الزلازل:

إن أكثر الزلازل حدوثاً هي تلك الناتجة عن حدوث صدوع (فوالق) أو تجدد النشاط على صدوع قديمة في مناطق ضعف القشرة الأرضية كما حدث عام ١٩٠٦ على طول ٤٥٠ كم في صدع سان أندرياس في كاليفورنيا. إن المخاطر الزلزالية الرئيسية في هذه الحالة هي

١ - اهتزاز الأرض بما فيه استقرار الأرض التفاضلي (أي اختلاف حركة واستقرار الصخور حسب نوع الصخر أو التربة) وتميع التربة وانزلاق الأرض والوحد وميلان الأرض وانزياحات الصخور.

٢ - الانزلاق على طول الصدع.

٣ - فيضان مياه السدود وانهيار الحواجز المائية وحدوث الأمواج الشاطئية (تسونامي) الناتجة عن الزلازل تحت البحرية التي تضرب السواحل بسرعة كبيرة وارتفاعات هائلة (قد تبلغ ٣٠ متراً).

٤ - الحرائق التي تتبع الزلازل.

إن أخطر ما ذكر هو اهتزاز الأرض الذي يؤدي لسقوط الأشياء وانهيار المنشآت جزئياً أو كلياً (شكل ٢) نتيجة لتأثر التربة والأساسات تحتها إذ أن معظم خراب المنشآت ناتج عن انهيار الأرض واستقرارها التفاضلي، كما حدث في

داخل الصفيحة، وزلازل إسكندرون في الثاني والعشرين من كانون الثاني ١٩٩٧. يقودنا هذا إلى التساؤل عن المخاطر الزلزالية وآلية حدوث الزلازل، وخاصة في المنطقة المحيطة بنا وهي الصفيحة العربية. سنتناول هذه المواضيع بشكل منفصل في سلسلة من المقالات نبدأها بموضوع المخاطر الزلزالية وتخفيف آثارها ثم أسباب وكيفية حدوثها وأخيراً التنبؤ بها.

المخاطر الزلزالية :

إن المخاطر الزلزالية متعددة ونتيجتها متغيرة حسب المكان والزمان. ولعل أخطر ما حدث كان عام ١٩٧٦ إذ دُهل العالم لحصيلة وفيات العام التي بلغت حوالي ٦٥٠٠٠٠ نسمة، منها ٢٢٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الرابع من شباط في غواتيمالا، و ١٠٠٠ نسمة ضحية زلزال السادس من أيار في إيطاليا، وحوالي ٦٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الخامس والعشرين من حزيران في أندونيسيا، و ٦٠٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الثامن والعشرين من تموز في تانسان في الصين، ثم ٣٠٠٠ نسمة ضحية زلزال آب في الفلبين، ثم ٤٠٠٠ نسمة ضحية زلزال الرابع والعشرين من تشرين الثاني في تركيا. لقد حدثت زلازل غواتيمالا والصين وإيطاليا أثناء الليل والناس نيام في مساكنهم غير المقاومة للزلازل، كما أن مناطق وقوع هذه الزلازل مزدحمة بالسكان مما أدى إلى هذه الأعداد المرتفعة من الضحايا. بينما بلغ عدد ضحايا زلزال السابع والعشرين من آذار ١٩٦٤ في الاسكا ١٣١ نسمة بالرغم من أن مساحة المنطقة التي أصابها الزلزال بلغت حوالي ٢٠٠٠ كم^٢.

العميقة إذ تتحطم المنشآت التي تتراكب فوق صفحة الصدع ورغم أنه من الممكن من الناحية النظرية بناء منشأة مقاومة لذلك في حال المعرفة بوجود الصدع لكنه من الأفضل عدم إشادة المنشآت فوق هذه الصدوع مع أنه من المناسب أحيانا القيام بذلك لأن الصدوع غالبا ما تؤدي الى تشكل الوديان العميقة والضيقة التي قد تكون مناسبة جدا لإقامة السدود، لكن إقامة سد فوق مثل هذه الوديان قد يكون له خطر كبير على السد والمنطقة التي تقع تحته على مجرى النهر.

أما الأخطار الأخرى التي تتجسم عن الزلازل فهي الماء والنار فقد حدثت كوارث عظيمة حول العالم نتيجة الأمواج الشاطئية (تسونامي) التي تضرب السواحل أحيانا بقوى هائلة وارتفاعات كبيرة مما يؤدي الى تدمير المنشآت الساحلية (الشكلان ٦٥ و ٦٥هـ)، كما حدث في

هاواي وعلى الساحل الشمالي الغربي لأمريكا أثناء زلزال الاسكا عام ١٩٦٤. لهذا أقامت الولايات المتحدة الأمريكية بالتعاون مع بعض الدول نظام إنذار التسونامي بعد وقوع تسونامي اليوتيان في السادس من نيسان ١٩٤٦ ويعمل هذا النظام ليلا ونهارا بحيث يعمم الإنذار عند تولد تسونامي ونظرا لأن التسونامي بطيئة نسبيا

فتتاح المجال لاتخاذ الاحتياطات اللازمة لتجنب دمار شامل للمناطق التي تضربها، أما الخطر الأكبر الذي يحدث بعد الزلازل فهو اندلاع الحرائق التي قد يكون لها مفعول أكبر مما يحدث الزلازل من خراب إذ تقضي على الأخضر واليابس من مزارع ومنشآت اقتصادية ومنازل وغير ذلك. كما أن خطر انهيار السدود قائم دوماً إلا أنه لم يعط حقه من الاهتمام إلا منذ زمن قصير وخاصة بعد انهيار الجدار الداخلي لسد فان نورمان بعد زلزال سان فيرناندو عام ١٩٧١ في أمريكا.

تخفيف آثار المخاطر الزلزالية :

إن كانت الزلازل ظاهرة طبيعية تنتج عن النشاط الداخلي للأرض ولا يمكن منعها مهما بلغت مقدرة الإنسان

زلزال سان فرانسيسكو عام ١٩٠٦ وأحيانا تميل الأرض على مسار الطرقات والمجاريير والسكك الحديدية وخاصة الأرض المنخفضة، مما يؤدي الى حدوث الشقوق (شكل ٣) وتخلخل الأساسات. كما يؤدي الاهتزاز أحيانا الى انزلاق الصخور (شكل ٤) والحوادث كما حدث في زلزال ٢١ أيار ١٩٧٠ في بيرو حيث حدث انزلاق ضخم من قمة جبل هوسكارن وارتفاعه ٦٧٠٠ متر دفنت مدينتا زاناميركا ويونغي مما أدى الى طمر حوالي ٢٠٠٠ إنسان. وفي أمريكا أدى عدد من الزلازل الى انزلاق التربة كان أهمها أثناء زلزال مونتانا في السابع عشر من آب ١٩٥٩ مما أدى الى انسداد مجرى نهر ماديسون وغرق ٢٨ شخصا. أما في شمال غرب إيران فقد ضرب زلزال منجل في ٢١ حزيران ١٩٩١ مساحة ٦٠٠٠ كم^٢ وأدى الى عدة انزلاقات ضخمة أهمها انزلاق لوياء.



شكل (٤) انزلاق الأرض أثناء زلزال ميرميو في نيبادا الأمريكية في عام ١٩٥٤

الخطر الآخر هو تميع التربة وخاصة التربة الرملية بحيث يؤدي الاهتزاز أثناء وقوع الزلزال الى تصرف التربة والرمال المشبعة بالماء كالموائيل ونظرا لأن الرمال المشبعة بالماء وأسعة الانتشار وخاصة في الأماكن المنبسطة حيث يكثر تجمع السكان، فقد لوحظت حالات تميع التربة بعد كل زلزال

أصاب مثل تلك المناطق ففي زلازل ١٨١١ — ١٨١٢ على طول نهر المسيسيبي في أمريكا لوحظ عد من الانزلاقات على طول ضفة النهر واختفاء عدد من الجزر وحدث شقوق كبيرة في الأرض، وقذفت الرمال من الشقوق في الأراضي المستنقعية المجاورة لضفاف نهر سان فرانسيسو بحيث ارتفع منسوب الماء في النهر حوالي تسعة أمتار. وكان التأثير عظيما على الناس الذين رأوا تميع التربة. والخطورة أيضا في أن هذا التميع قد يحدث على مسافة كبيرة من المركز السطحي (أي النقطة الواقعة على سطح الأرض فوق مركز الزلزال) للزلزال كما حدث في زلزال رومانيا في ٤ آذار ١٩٧٧ إذ حدث تميع التربة على ضفاف نهر الدانوب وعلى بعد ٣٠٠ كم من المركز. هناك خطر آخر محدود الامتداد وهو ما ينتج عن تصدع سطح الأرض استمرارا للصدوع

٤ - تصميم المنشآت الحديثة حسب الكود الموضوع

بحيث تزداد مقاومتها للزلازل.

٥ - تصميم المنشآت القديمة لزيادة مقاومتها للزلازل.

٦ - توعية المواطنين للمخاطر الزلزالية والاستعداد الدائم

لحدوث الزلازل وإرشادهم الى كيفية التصرف أثناء

حدوث الزلازل وبمعدم.

٧ - تدريب عناصر الدفاع المدني على عمليات الإنقاذ بعد الزلازل .

٨ - إنشاء مركز وطني دائم لمواجهة الكوارث بما فيها

الزلازل.

المواطنون :

بعد قيام العلماء

والسلطات بما يتوجب

عليهم وخاصة فيما يتعلق

بتوعية المواطنين بتكامل

العمل بالتزام المواطنين

بالمحتطلبات الضرورية

لمواجهة الزلازل قبل حدوثه

وأثناء حدوثه وبعد انتهائه

بالإرشادات التي تقدمها

وسائل الدفاع المدني عن

كيفية مواجهة الكوارث

وخاصة الزلازل.

خصائفة :

مما سبق نرى أن الزلازل

ظاهرة عنيفة لا يمكن منعها

لكن يمكن تخفيف أثارها

الضارة للانسان إنما يحتاج

الأمر الى وعي السلطات

المسؤولة لأهمية هذه الظاهرة

وبث الوعي لدى المواطنين

بكل ما يتعلق بها وتحضيرهم لكيفية مواجهتها وخاصة فيما

يتعلق بتحضير المنشآت الاقتصادية الضخمة على مقاومة

وتحمل الزلازل التي قد تضرب المنطقة كما يتطلب الأمر تقيم

المواطنين لهذه الظاهرة والتعامل معها بحذر وجدي رغما عن

غيابها أو عدم حدوثها لفترة من الزمن . والأهم هو معرفة كيفية

التصرف أثناء وبعد حدوث الزلازل مما سيساعد على تخفيف

آثاره اللاحقة التي قد تفوق آثاره الأولية.

العلمية لكن يمكن بما أوتي من عقل تخفيف أثارها المدمرة
عليه بالقيام بإجراءات وقائية احتياطية مسبقة أو تطوير
مقدرته على التنبؤ بحدوث الزلازل في المناطق المعرضة لها
ولكن ذلك يتطلب تضامنا لجهود العلماء والسلطات
والمواطنين . نلخص فيما يلي الخطوات التي يمكن أن يقوم
بها كل من الأطراف المذكورة :

العلماء :

يمكن للعلماء المختصين

في مجال الزلازل تطوير

الأجهزة والتركيز على

الأمر التالية

١ - تحديد المناطق

المكوبة بدقة علما بأن

معظم هذه المناطق

محددة الآن في دراسات

العلماء.

٢ - تطوير أجهزة

تسجيل الزلازل

والمساعدة على نشر

شبيكات الرصد الزلزالي

في كل دول العالم.

٣ - تطوير الطرائق

والأجهزة الكفيلة بالتنبؤ

بالزلازل (كما حدث في

زلزال هيتشنغ في الصين

عام ١٩٧٥).

السلطات :

يقع على عاتق السلطات

في أية دولة المسؤولية

الكبيرة من هذا العمل الهام

ويمكن تلخيص ذلك بما يلي

١ - نشر شبكات الرصد الزلزالي في الدولة وتسهيل تبادل

المعلومات مع الدول المجاورة بشكل خاص والبعيدة بشكل

عام.

٢ - وضع الخرائط الزلزالية للدولة بحيث تحدد قيمة

النشاط الزلزالي في المناطق المختلفة.

٣ - وضع كود (مجموعة مبادئ) تصميم المنشآت في

المناطق المختلفة للدولة.



شكل (٥) : تدعيم الأمواج الشاطئية لحطة قطارات سويراء أثناء زلزال الاسكا عام ١٩٦٤.



شكل (٦) : زلزال قذفته الأمواج الشاطئية عدة مئات من الأمتار أثناء زلزال الاسكا عام ١٩٦٤



جنوب الروح

محمد الأشعري (٥)

محمد أسليم *

هموشة أسفل سرته تجده أناته احتضاراً (ص ١١) وهموشة نفسها التي يمكن اعتبارها تجسيدا لاستيهام المرأة فائقة القوة الجنسية. لكونها كانت لا تشبع من النكاح، (ص ٧٤) «هذا الاستيهام الذي مضى الجفص» في براسات لميقات تقافية مماثلة، إلى حد التعبير عنه بـ «استيهام المرأة ذات الفرج اللسن (الذي له أسنان)»^(١)، هموشة هي الأخرى يموت في الفصل نفسه، في شول إبريل (ص ١٤٣، ١٤٩)، وحادة تشعل رغبة بالجفص، لكن هذا الاشتغال يتم من احتضارها

«... ثم لأم ما صارت تتذكر كل حركات جسدها القديم بما في ذلك تلك الحركات العنيفة التي كانت تزاوّل حوضها عندما يدخل علال بين فخذيها. فتنفتح نحوه يهز متوتر تتألم له حتى نخاع الفكة، فكان هذا الاستدكار اللطيف يبعث نسمة ساخنة على أسفلها فتدب بعدها هناك وتضغط ضغطا خفيفا مترددا...» (ص ١٣٦ - ١٣٧)

للإشارة، فإننا نلف في هذا المقطع على أحد أمثلة ما صدفنا به هذه الدراسة، ونعني به بقوة تقديم الحكاية إلى يتوسل إليه في فصول معرفية أخرى، فقد أثبت بعض المحللين

التفصيلين أن المرأة تظهر، لحظة احتضارها، اهتمامات كبيرة بالجفص: «سبق ذلك كليلان أن درس هذه الاستيهامات الحياتية التي تنساب بعض المصاء لحظلات إسماعيل وأطلق عليه اسم عدفة الإسكندر، فيبن أنهن كن، ومن على وشك مفارقة الحياة، مع علمهن التام بأنهن سيمن، يبددين انتغالات جنسية أكثر من جماعة أخرى من النساء يتلقين العلاج بالمستشفى لكن بسبب مرض غير قاتل»^(٢)

- فرط الخصوبة. تصيب الخصوبة خلا بوسمونية عندما تتوافر لكنها تصاب بشال إسما لكون أحد الزوجين يكون عاقرا، أو لكونها لا يضاهي الطرف الآخر في القوة الجنسية، وهكذا، هموشة لا تشبع من النكاح، ويملكها أن تد من شدة نكاحها مدينة كاملة، ولكنها لا تلده (ص ٦٦)، وسلام ابن عم محمد الفرسوي لم يزل السن من حوله شيئا لكن زوجته لم تعد تشبعه لأن قوتها ربما خمدت

«... إسرائيل سلام قبل خمس سنوات برغبة العودة الريف والتزوج هناك بأمرأة صغيرة قدر على البشارة، لأن عمك كزرة أوليدي لم يعد هناك أي فرق بيننا وبين الفيراج، لا لحم ولا ص كانك تنصير به الزماد، ما هي هاي أعمى سلام، ومازل فيك القابلية» فيجب سلام ضاحكا «القابلية» في القابلية والباعلية وأند أوليدي لا أضع رأيي على الوسامة حتى يصعب معي شيء كان محبي، (ص ٢٥-٣٦)

- فاقعة الخصوبة. وتأخذ عدة أشكال إما يكون الأشخاص مصابين بالعدم (زوجة الفقيه هي صمد أو بانصر، وهموشة) أو بالعجز الجنسي أو خمد الطاقة الجنسية (الفرسوي قبل تجربته الربانية والعكوي الذي يمتنع في كل وقت إلا عندما يكون بين سلسلي امرأة (ص ٨٤) وزوجة سلام الفرسوي)، أو الفعوسة (يامنة، ونورية) أو لكونهن يضعن رمازات بذلك إلى الخصوبة. لكن ما إن يفعل ذلك حتى يفارقن الحياة (فضيلة) أم محمد الفرسوي، نعمة أم نورية، والمجنونة أم الفرسوي (الحفيد)، أو لكون هذه الشخصيات ترفض أن تخلف عقبيا (الفقيه محمد أو بانصر (ص ١٢٠)، ومحمد الفرسوي نفسه (ص ٩٢)

متابمات

الزكي

تشكل رواية «جنوب الروح» فضاء حصيا لتفصيل موضوعات تطليقية وأخرى انثولوجية بكيفية تتبع القول مع فرانساو لابلاتين: «إن ما يقوم به الكاتب (الروائي عملا) هو تحليل ظواهر بهدف أن يستخلص منها قوانين عامة مفصلة للصوكية البشرية، والتأكيد دون مجازفة بأننا أمام تحليل نفسي وانثولوجيا غويين. ذلك أن ما يصير معالينته في الواقع وما لا يتوصل إلى إلا بمجهود فكري شاق الحكاية بمنتهى اللطافة.

١ - في البدء كانت الكلمة:

يحتل الموت في «جنوب الروح» مكانة مركزية بحيث لا يبالغ عددا من الأشخاص فحصب، بل ويمتد أيضا إلى المكان نفسه، ولينا الموت علاقة سلبية بالبرقية. ذلك أن رغبة الفرسوي الأكبر في عودة السلالة إلى دوار «بوسمونية» ورغبة بعض شخصيات الرواية مثل محمد الفرسوي وسلام في العودة إلى المكان نفسه، كلتاهما لم تتحقق، أي ظل كان يتضمنه منسق بوسمونية، بحيث آل إلى الانقراض؟ لماذا لم يتحقق تلك الرغبة؟ أيكون مصير «بوسمونية» متضمنا في الأهرام، الذي تلهام الفرسوي من أخيه الأكبر بحيث لم تكن الوقائع اللاحقة سوى إخراج (mise en scène) لهذا القانون أم إن كلمة الأخ الأكبر نفسها تتضمن خلا بحيث تعزل كل إيصا: ما لالة الموت للمعم في الرواية؟

للموت الأول، يبدو هذا التشاخي كتماسا لشكلية الخصوبة، يعضز على هذا التمسك هيمنة نية الجنس بحيث يمكن اعتباره أحد الخيوط الربعة النافذة الحكمي، الجنس باعتباره سلوكا متعبا، لكن أيضا - بل وربما أساسا - سلوكا بيولوجيا يؤدي وظيفة استمرار النوع من خلال النكاح والتوالد، لكن فيما وراء هذا التوالد، يمكن افتراض أن «مشكلة» بوسمونية هي مسألة إيصا تقائي بالأساس، إننا نصوصغ هذه الفرصية انطلاقا من تأكيد بيكول لور تولد فيه «استمساك المثل بمنع كل ولوج للأخر»^(٣)، ونرمي من ورائها إلى اختبار نموذجي الإيصا كما صاغها فرويد

٢ - للموت والخصوبة:

يمكن القول أن نسق بوسمونية أو شق على التوفيق عن الاشتغال بسبب افتقاده لعنصر الخصوبة، صارت الأمور تسير على نحو ما يكون هناك إفراط جنسي أو قسط جنسي^(٤)

١ - الانقراض باعتباره مشكلة خصوبة. ويأخذ شكله الأسامي في ربط الجسد في مستهل الرواية، بفصل الريمع الذي مات معروبا إلى العديد من الشخصيات القديمة كانت تقيم فيه طقوسا جنسية متمكنة لاثارة خصوبة الطبيعة^(٥)، «الفصل الأول يورد وصفا لأشغال زراعية نهيم عليها النكهة الجنسية بما يبرحي إنشا على أبواب ولادة أو ولادة كبرى. (...)» وقال (الفرسوي) في نفسه: «هذا هو غير الريمع، فصل الفلاح والاضطراب والشهوة، وأبستم وهو يفكر في الشبان الذين ستفهمهم الشمس بعد قليل وهم ينظرون أحزمة العنق الفوقلة أو يكتفون على الأرض الرطبة (...) كأنهم يقومون بكشف نعمة جسدها (...)» وأن يستطيع الشبان أن يستعملوا الانتقامات الدفينة وهم يحزّون الشعب فنتربت من حركة الخيل راحة فرجة لاسعة... (ص ٨).

غير أن الفرسوي يموت في هذا الفصل بالضبط أكثر من ذلك عندما تلمس

٣ - رمزية اختفاء الفرسوي:

بالنظر إلى هذا الوضع يكتسي اختفاء الفرسوي للزجر بعدا رمزيا فقد اختفى خمسة أعوام ليس يوسع أي أحد معرفة أين قضاهما لأنه تكتم عليها كتمان تاما، ساقلا حقيقتها إلى عالم الموت نفسه، تاركها الجماعة مخبئة في تفسيرها إلى أن وجدنا أنفسنا أمام أربعة تأويلات:

١ - رواية الفرسوي نفسه: ينفي فيها تماما أن يكون تخبى هذه المرة زاعدا أنه لم يبتعد إلا نصف ساعة (ص ٢٤)، ولما أرادته هوموشة مرة ما جرى حلال كل هذه الحقة، فطعم دابر أسلته بتعذيب صارم إن هي خاضت معه مرة أخرى في هذا الموضوع (ص ٥٠)، بمعنى أنه استغل سلطته الأبوية ووضعه الاعتباري المتعلق على المرأة في منع كل بحث عن حقيقة ما جرى.

ب - رواية يامنة: وهي الرواية التي ابتعتها الجماعة، فصر الاختفاء باعتباريه مخبر وبائية، مروت يامنة أنها تبعت الفرسوي مفاديه على باطل صونها، فإذا البغتة تغير فجأة مثل سرها وتختفي بالفرسوي في غمان السماء فصرت يامنة بعد ذلك ما رأت يكون الفرسوي قد وقع في جنبة فاعوى، وتبعها قناس في هذا التأويل (ص ٥٠).

ج - رواية العجوز حادثة: نقلتها من حدو، وتتذهب إلى أن الفرسوي قد عاد إلى المكان، ام، بوضرب، وكما نرى في باهرة أخرى: «متى اختفى الفرسوي مع الجنبة؟ الجنبة الجنبة هي بنتي أحم، تزوج في الريف والسلالار... كيف يلد الرجل من جنبة ولس حقيقي؟» (ص ١٢٨)، داروابة الأول عن اختفاء الفرسوي التي تقول إنه كان مجرد لقائهم في الريف مع امرأة أخرى خلف منها ثلاث بنات، حدو هو الذي أنشأ بالحاكية من الريف فكتفتها وصارت لا تفر عن روايتها (ص ١٢٨).

د - رواية محمد الفرسوي: هي تركيب من روايتي يامنة وحادة، قصها الفرسوي لابن في حلة يمتكس كهيئة تخبى إلى حد ما نوع القصص التي يطلق عليه في التحليل النفسي اسم الرواية المبالغية، بموجب رواية الابن هذه، قد يكون الفرسوي طيلة تخبئه، من مرتبة زواج جنبة لم تمنحه فحولته جنسية مضاعفة فقص، بل من جهة أيضا قدرة مجاعة ما شاء من النساء عن طريق الاستحصال، كما قلته لا بوضرب، لكنها سرعان ما أعادت إلى يومئذ، وأحدثت عنه نهائيا لكونه طالب منها أن يتحول إلى امرأة ويضاح نفسه

مصار الفرسوي منذ ظهور سوافف مرة أخرى مثل حصان جامح لا يقدر عليه انس ولا جان. وصارت الجنبة تأخذ له المرأة التي يشتهيها فبنام معها ليلة كاملة وهو يقبل عليها في أنواع الشكاح حتى يائسها بالبحص، فلم يترك امرأة في الريف ولا يومئذ لم يترك امرأة غيرها، ولا المرأة في الطريق فاستهزئت إلا أحضرته سوافف على صورته وطمعها ولاكمها وحركاتها وسكناتها

وسوس الشيطان الفرسوي فصار يطلب من سوافف العجب العجيب، وهي تقول له أنا بأه والشرع معك، سنستطع ذات يوم في الحظور، ولكن الفرسوي كان لا يلق عنه حد، فاستحضر نساء عائلته، وذوات عموه ونساء معارفه ونساء أولاد أخيه، خذلة له ماتت في الريف قبل الهجرة، ثم صار يشتهي غلمانا في السوق فيستحضرهم بسوافف، ويعبر معهم العجب العجيب، حتى كان ذات يوم يا حصار يا كرم، فطلب من سوافف أن تأخذ حياته هو نفسه ولكن بدست أبتى...» (ص ٧٧-٧٨)

معمل إلى قبول الرايتين الثانية والأخيرة لأن ما يعبر عنه بالقرينة الروائية، يفنو في الواقع بعشلة «رحلة مسارية» أو «طقس مساري» (Rite initiatique) شبيه بطقس التحقيق التي يمر منها لكلا الشاهسان المبتدئين في بعض الجماعات، والتي بعد أن يجتاز فيها التلقظ أعمدات عديدة تنقو بصمول بيوم يا حصار يا كرم، فطلب من سوافف أن تأخذ حياته هو نفسه ولكن بدست أبتى...» (ص ٧٧-٧٨)

في الواقع (١)، وموضوع التحليل السماوي الذي قام به الفرسوي هو البحث، في العالم اللاسرمي، عالم الجن والالاهة عن القوة الجنسية الخلقة التي صار يغلبها يهدد بقاء الجماعة، هو بحث عن الضرب المفقودة الأمر الذي تائي له بحيث لم يستعد فحولته

السابقة فحصب (ومررت) (الجنبة) بيساع إلى ذكره فصار مثل نراع، (ص ٧٧)، بل ونقل أيضا بالعدوى، عن غرار ما يتم في الحصر العدوي، هذه الطاقة المتجددة إلى كل مخلوقات دوار يومئذ من بني الإنسان والحيوان على السواء

«لم يبق في الدوار رجل لم يلبس رزقه في ذلك الفرحل لم يبق حمار ولا بقل لم يضرب خلفه في أحشاء أقرب حيوان إليه، متى أن شؤروا لدالي حموال إليه كهم بكهم الاتان الربوطة عين قلنا نأوم القيلة» (ص ٥٠)

ومع ذلك لم يصعب يومئذ والعديد من خصوصه إلى الموت، الأمر الذي يضرع أن سبب هذا الموت، وما يقع فيها وراء مشكلة الخصوبة، في استغلة لاجبال غنائي ما، يقوم على الفكر، وبالفرق إلى وجود استمرارية معينة عبر حضور السرد، حفيد سالة الفرسوي، يمكن لاضافة فرضية أخرى مفادها أن التلاشي للمعم في الرواية لا يدل على الفناء بقدر ما يؤشر باختراقه في حياة جينية.

٤ - جنوب الروح ونموذجها الايصال الثقافي:

لدى تداول مسألة الايصال الثقافي ضمن إطار مرجعي أنثروبولوجي، يكتسي قانون منسج غشيان المارم أهمية قصوى، فهذا القانون بمحتواه المزدوج متمثلا في اختلاف الجنسين واختلاف الأجيال، هو الذي يمنح للفرق هويته من خلال التقيد المزدوج الذي يطالع كونه محدا باختلاف الأجيال ومحددا باختلاف الجنسين والنظر إلى كيفية تعامل الثقافات مع مسألة الايصال، وإلى آراء فردية نفسه في الموضوع ويمكن التمييز بين ترميزين للايصال، سبيلات تسهل، تشجع على التقيد والحياة فيوجد فيها الأنثوي مكنته، «والابن كلفته بالقياس إلى الاب، ومسيلات تعرفه بسودها التحدج والتكرار، ويقصص منها الأنثوي، فيما لا يتجاوز للوضع الاعتباري لابن مجرد نسخة للاب أو عائ للجد» (٧).

ضمن هذا المنظور يمكن اعتبار الخطيف الناطق المحكي في جنوب الروح هو كلمة الآخ الأكبر للفرسوي التالية

«إنا وصلت فساد غسالن عن الطريق إلى زرهون، فإذا وصلت الراوية فاسال عن أصل التريفة، فسجد هناك شاشتا من بني ترويزين وبني ورياسل وقليعة وغيرهم وقال: إنا كبر الأولاد فأجمعهم إلى السريف، فأمرونا أسيرد نيايا تسمن، (عرّفهم طريق أبيهم حي أو ميتا) (الرواية، ص ٤١)

فهو كلمة موجهة من أخ أكبر إلى أخ أصغر، في سياق ثقافي تقليدي ينصح الكبير سلطة على الصغار، فما يتبع إمكانية اعتبارها بمثابة قانون للاب، والقوم الذين يفرع بالاتجاه نحوهم قوم من الريف، مما يفسر أنبى بقاء السلالة داخل عالمها الرعزي الأصلي نفسه، فضلا عن أن الأقاليم في مكان السريجة مما طالت، فغالبا يجب أن يكون الالأصل، «المرات المستعملة هنا شديدة الدلالة (التعريف - الطريق - الأب - الصغار - الموت)، بمعنى أن القائل لابد أن يكون من القوة والآرامية بحيث يتبعه بالعبادة الحياء والموت، غير أن تطور وقائع الرواية سارت وفق اتجاهين متعارضين: الأول الامتنال الحر في لهذا القانون، والثاني امتناع الانسراج في قانون آخر، ولتسليع على هذه الفرضية سنكتفي بتتبع بعض السلوكات الجنسية لبعض من الشخصيات

١ - الايصال على نموذج التكرار:

يتيسر في تصرف مجموعة من الشخصيات منها محمد الكوي، والفرسوي الأب، ثم ابنه محمد الفرسوي فالأول خاتمة الفضولة ليله الزفاف، بمعنى أنه لم يظهر رجولة، فصار مضموكة من أنباه (ومما تعني سبالورود، والرجلة ويكاد يجد أن كان لا يستطيع أن تنقب امرأة» (ص ٨٦)، غير أنه سرعان ما حصل في اللقال على تضيوض رمزي يتشغل فيها مما يصح في من احترام لدى الجماعة نفسها تشديدا لما أبداه من شجاعة في محاربة الاستعمار

والفرسوي استغل القانون الأول فنزل إلى ضاحية زرهون وأسس قرية يومئذ، بمعنى لكن الوضع الاعتباري لهذا المكان هو وضع مستقيم للمكان الأصل (بوضرب)، بمعنى

أما مجرد محاكاة مؤقتة ينبغي أن تمنعها بالرجوع إلى الأصل، وهو ما تم في رحلة المسارية التي عاد فيها إلى السريف. وإذا اعتبرنا الجن تعبيراً عن رغبات مكتوبة (٤)، أمكن النظر إلى حكاية زواج الفرسوي بوسائل، وما ترتب عنها من مضاجعة لنساء أقرب ورغية في التحول إلى امرأة أو سوحنة تعبيراً رمزياً لروحانية انتهاك قاعدتي غشيان الحرام واختلاف الجنس. وهو سلوك يندرج ضمن بعض آليات اشتغال التنقيد التقليدي الذي كان يجد العلاقة بين الأبناء والأبوين من الجسب الخلف (علاقة الابن بالأب، وعلاقة الأب بالبنات). ويذكر توكن شخصية الفرسوي الجدير من يمثل النموذج الإصلاحي الحالي.

في حين تلعب شخصية محمد الفرسوي دوراً مؤشراً على التحول من خلال التعارض الوجداني الذي طبع بعض سلوكياته. فهو يحاول التماهي مع الأب عبر إيصال حكايات لابنه، وترك مساحة بيهصاص في إحدى متوالياتها، ونقل الأصل رموزاً إليه بالصغر الذي أعاد السارِب والاختفاء المتفرق في نهاية الرواية على غرار اختفاء أبيه خمس سنوات لكنه في المقابل، سهل عملية إرساء قانون غشيان الحرام من خلال تصرفه لما علم أن ابنه كان يضام نفس النساء اللواتي كان يجمعهن هو. يقول الابن (الفرسوي الجديد)

وساعدني الخناخ الليلي للوالدي على الدخول إلى عالم المرأة بلا صاحب ويدون عواطف مريبة، والذي فخر، فتدبست إحدى موسسات جنسية، وتأخضني برق، ففادها لها أماناً غير مستعمل حتى ظني معاً في سكتة حالة. وكان اكتشاف والدي أنني لولدت الفروس السري هو ما جعله يعود إلى يومئذ فعل ذلك بأهمل شديد. (ص ١٢٢-١٢٣)

وهذا القول المنح الخليلي للوالدي على الدخول إلى عالم المرأة بلا صاحب ويدون عواطف مريبة، والذي فخر، فتدبست إحدى موسسات جنسية، وتأخضني برق، ففادها لها أماناً غير مستعمل حتى ظني معاً في سكتة حالة. وكان اكتشاف والدي أنني لولدت الفروس السري هو ما جعله يعود إلى يومئذ فعل ذلك بأهمل شديد. (ص ١٢٢-١٢٣)

الفرسوي والحق هو الذي ينبغي، مجموعة من السلوكيات التي كانت تصدرت عن محمد الفرسوي عندما هي ضابط جماعة انتقامه، كزواجه من امرأة من الأبعد (الجذوة) المكتاسة، ورفضه منهة نفيه أو الانحياز بين الطرفين لنيل العالقية، وأخلاق ابنه إلى مدر الدراسة العمري، فضلاً عن معارضة الشعر وهذا الابن في مكان و، يصطنع صوت الفرسوي في الكشور ألقاها عليه ثم يخلط بالاشارة والصاحبة وابن ماهر مجموع المتنون التي حفظها (..). تتعالى فهيات اصحابه فصاصين وشعره يتلون بقلبي يضرب العاشق، ويحفظ الترتيب... (ص ١٢٧).

ب- الإصلاحي على نموذج الانحراف في دورة الحياة والتجديد:
غير أن دور التحول عندما يتأصل في سلوك ثلاث شخصيات أساسية من هموسة ويامنة، وحادة ليتلور أخيراً في شخصية السارد (الفرسوي الجديد). فقد كانت الأولى على علم تام بحقيقة الاقامة الزعمية ل محمد الفرسوي في السريف، أي على علم بأنه فيما كان يدعي أنه يسكن في بوضرب بل يكن في الواقع سوى حياطي يزاول منها وضيفة في مدن مكاسي والرباط والبيضاء. بل لقد توصلت معه إلى حد إمداده بكل اللوسومات الضرورية لنجاحه في التويع على الجماعة طيلة عشرين سنة. في ظل مؤامرة محكمة التغيير لا يعرفها سواهما، بدون إثارة زائدة ولا محاولة للفهم (ص ١٤٩).

أما يامنة، فأشارت على التحول من خلال استغلال بعض آليات اشتغال التنقيد التقليدي نفسه، فصار يظن أن تنسجم له الجماعة. كذلك أن سلوكها يندرج في نظامين أحدهما متخيل، تضارفاً في الجماعة بمقتضاه قد يكون أحد القهواء صنع لها تقاضا، الأمر الذي اتاح لها اليأس في غرسة مزممة في التحول إلى امرأة في خدمة الجماعة، والأخر الواقعي ويتيح فهم غوستها باعتبارها تمردا على الوضع الاجتماعي للمرأة الذي يجعل منها مجرد أمثلة للثبات والاحتجاب.

قررت وبيننا وبينها نفسها ألا تتزوج أبداً إلا إذا كان العريس شاباً ناعماً من فاس وعيناً كانت النساء تلوحن لها بصفق رجال المن كانت ترت غاضبة بأنها لا تريد ملكون حماراً يملأ أحشاهما بشيته فضيقه (ص ٦٦) تقتصدنها النساء للروح بأفسرأرض الزوجية فكان ذلك معهما من إثارة للوضع مع الرجال وأسا للراش، فتنقلب من أحدهم مثلاً أن يمارس الجنس مع زوجته في وضع معين تكون زوجته قد قمته على يائمنة، أو تظلم من أحدهم تطويل مدة للباشره، (..). اكتسبت من كثرة الخوض في الموضوع خبرة كبيرة مكنتها من ابتكار سبل غريبة لتقوية الشهوة، وتصحيح الكفر، وتعيم خير للزرة، وإليها الأثر، وتزريع وصول للزرة (...). ولشأن عالم الحب في

الوارث قد عرف على يدها هي التي لم تنق لم طعما أبداً، تقدم خارق جامعاً نفسها تقول يوم أعروس جديدة يكتب بين يديها كثيراً مشككة من عطف عريسها وضخامة فكره: ساجده كل مثل صمعة يذك حماراً، (ص ١٧٦).

في حين يندرج سلوك حادة في النمط الإصلاحي الحالي من خلال ربطها للعلاقة جنسية مع الفرسوي عبر خداج مؤسسة الزواج، والاشارة بسلوك جنسي غير مألوف من المرأة في المجتمع التقليدي فضلاً عن صياغتها لخطاب وعقلاني حول شخصيتين تتنميان إلى جيلين من سلالة الفرسوي:

والعام الذي صم فيه التيقوس إلى اللوار تزوجت فيه فاطمة، ولم تكن بكرا ولكنها كانت يوم سبع، عندما رأت زوجها بهم بالقيام عنها ففتحت سكتها بويقتة، وأمسكت بذكره مهددة دما جا تسخذ الدم أوش أوبع الدم؛ (إذا أردت الدم أجيتك به) هي، هي، هي، هي، الله يطعها الصحة، متى اختفى الفرسوي مع الجيدة؛ الجيدة الجينية هي بنتي أدم تزوج في السريف والسلام. ومحمد للفرسوي أله يزوج جنيت هو الآخر؟ كيف يلد الرجل من جنيت وأش حقتني؟ ومن خلف علقه إذا لم تكن الجينية، خلقة السحر والجري وراء الكنز والنساء... (ص ١٢٨).

ومع الفرسوي الجديد تنقف على خطاب وعقلاني، ليس عن قصة أبه بل بحسب بل، وكذلك عن حكاية التزوج بكاملها بخصوص الأولى يقول: ولم تكن المجذوة، سوى بنت يتيمه قد علقها في دار الباشا حمو، من كثرة ماعنيتها لمكانه النساء، الشقيق المؤذي لمعها أياها. فهاست على وجهها يسلمها بر إلى بر وبهر إلى بحر. والرجل لم يكن سوى فقيه دوخته الأحاجي وهشاشة سلالة أفضتها الهجرات والأحلام للوودة. فهام على وجهه أبحاثا عن سكتية، (١١٦-١١٧) ويختصم للوودة يقول: لو فاجدا بنا إلى الأمر في غياية السخافة، ففذه القضي كها بأحلامها، ورحلتها وتهاولها أن تساي صمعة فاجري أن تساي صمعة في مقهى باليما، بجرأها ومسؤولها ونجومها البالية، (ص ١٦٢). ومعنى ذلك أن الإصلاحي على النمط التكراري صار مستحيل التحقق، وهنا نأخذ إحدى الجمل الواردة في مستهل الرواية منعناها التالي: «لا يرجع شيء، يذهب أبداً» (ص ٣٥).

خلاصة:

يقدم ما نتيج رواية «جنوب الروح» السورق على نموذجي الإصلاحي التقالي - التكرار داخل الديومعة والتجديد داخل الحياة وفهم التلاشي العصب الذي عرفه فضاء يومئذ باعتبارها ولوجاً لدورة حياتية أخرى، تنقح الرواية نفسها امكانيات التساؤل - إلا كان عن النساء من التناشر على التحول والتغير أكبر من حظ الرجال، في الرواية على الأقل فهل معنى ذلك أنهن محركات هذا التجديد؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف ننظر إلى وضعهن الاعتباري في المجتمع التقليدي كما ترسمه الأدبيات الشائعة في هذا الباب؟

الهوامش:

- ١- محمد الأشرقي، «في الروح البيضاء منشور الرباط» ١٩٩٦ (ص ١٧٤)
- ٢- Gilbert Grandguillaume, "La realité perilleuse dans L'Amour, la Fantasia" in: Asso Djebbar et Bandarshan de Tayeb Saleh, in: Libraires Maghrébines, vol. 10 tome 1, pp.167-173, Paris, L'Harmattan, 1990
- ٣- الشخصيات التي تسوقها هنا تأتي معرفة في الأدبية لذلك لن نتمسح هنا الجانب ضمن إطار مرعي صلات، يمكن أن يفي في خلاصة ما يلي:
- ٤- حول هذا الموضوع يمكن العودة على سبيل المثال إلى الراس سراج، «الإبداع الجنسي في أسطورة القرن القديم، ضمن صمعة للزرة (السورية)» العدد ٤٨، تشرين الأول (نوفمبر) ١٩٧٧، ص ٢٥-٣٧
- ٥- N. Plantade, La guerre des femmes, rage et amour en Algérie. Paris, La - Bote a Documents, 1988, p. 57
- ٦- R. Menahem, La mort apvoisée. Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 89 - 90
- ٧- M. Effade, Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris - Payot, 1983, pp. 160-165
- ٨- طاهر بن جرموع، «مرجع
- ٩- Freud, Essais de psychanalyse éponique, Paris, Galmier, Coll. Ideas, 1933, p. 212

برشت بالغرابية، وأمزجت
بسخرية جارة من المسرح في
الأزمان الماضية والحاضرة في
أيامه. كما كثيرا ما أشبع عن
برشت أنه لم يكتب مسرحياته
الكبرى بنفسه، بل اعتمد تارة
على اقتباسات من شكسبير
وحارلو وجون غاي، وتارة
أخرى على عشيقات جدد
معه «الدراماتورجي» كن
يكتبها له. وإذا كان هذا الرأي
يضعن إجحافا بشأن موهبة
برشت، فإنه لا يفيد الإنكار أنه
كاتب يصدق عليه قول ت.س.
البيوت «الكتاب متوسطو
الوهبة يستعرون، أما الكتاب
العظماء فيسرقون»

من جهة أخرى لا شك أن
حياة برتولد برشت السرية،
وعلاقته الجنسية المتعددة،
تضمنت نساء متفرسات في
الادب منهجن روث بيرلا
ومارغريت ستيفس والبرايت
هاوبتمان، يعتقد أنهن أسهمن
بقسط وافر في اقتباس «أوبرا
الغروش الثلاثة»، وبعض
مسرحياته البارزة في حقبته
إقامته بأمريكا وصدرت كتب

في هذا الاتجاه، منها كتاب جديد لجون فوجي، وآخر قديم لرونالد غراي،
وكذلك مسرحية البريطاني كريستوفر هاميتون عنوانها «برشت في
هوليوود» سبق أن قدمتها الفرقة القومية الملكية البريطانية على مسرح
«أوليفيه» عام ١٩٨٢

كانت بداية تعري كتّؤلف ونافذ مسرحي شاب على مسرح برشت
منذ منتصف الستينات، حين كنت ما زال طالبا يدرس في «جامعة دمشق»
الادب الانجليزي ويهتم بأحدث صرعات المسرح، خصوصا تلك المناقصة
المتزعة ذات البريق الأسر لأمكاننا من الشباب إذن، بدأ اهتمامي ومتابعتي
لبرشت بشكل بطريحت، من خلال الترجمات والكتب والمقالات، وذلك
صنع شعاع أوسع بالمسرح عامة من كلاسيكياته والافغانيت، حتى لا
مغفول وملحميته المعاصرة لم يكن متوقفا بين أيدينا آنذاك سوى
مسرحيتين لبرشت بالعربية ترجمهما عبدالرحمن بدوي هما «الأساس
الطبيب من شوشان»، و«الأم كوراج»، (وقد تناهي إلي بعدد كثير من النقد
حول سوء الترجمة)، ولكن مجلة «المسرح» التي كان يرأس تحريرها
آنذاك الدكتور رشاد رشدي، نشرت عبيدا من المقالات عن مسرح برشت
ولكن، للأسف الشديد، عاش معظم المؤلفين العرب بسبب تأثرهم النظري



لا يختلف اثنان سواء كان
«أحدهما مغرما والآخر ناقما»
على برشت، في مقدار تأثيره على
مسرح القرن العشرين. ولد
برتولد برشت في ١٠
شباط/فبراير ١٨٩٨ في مدينة
أوغسبورغ، وتآثر في بداية
حياته الأدبية بالتعبيرية، فألف
مسرحية «يعمل الشعيرة»،
ومسرحية «طبول في الليل» قبل
أن يطور مذهباً فنياً جديداً على
عصره، وعقب النجاح الهائل
لمسرحيته المتنبئة عن جون
غاي «أوبرا الغروش الثلاثة»،
بدأت علاقته واهية مع السينما،
إذ سمح بتصوير تلك
لمسرحية، ثم اعترض قضائياً
على عرضها على الشاشة. أما
في عام ١٩٣١ فصور له أول
سيناريو تحت عنوان «كوله
فاميه» - من يملك العالم، وهو
فيلم دروليباري يعالج مشاكل
العمال من بطالة وقوانين
جائرة. الخ. يعتبر برشت رائداً
للمسرح السياسي متصار،
والملمحي تارة أخرى، لكنه - في
حقيقة الأمر - تأثر بتجارب
رائدة لكل من المسرحيين

الكبارين أروين يسكاتور وماكس راينهارت، مما جعل الآراء تختلف
كثيراً وتتفاضل حول برشت وأعماله. أسهم في هذا مجرته من ألمانيا
بسبب مناوراته لهتلر والفازية، وأقام لفترات قصيرة في عدد من البلدان
الأوروبية، كسويسرا والسويد والدانمارك وفنلندا، ولكن المقام استقر به
عدة سنوات في الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤١ حتى اضطرته العملة
الكارثة ومثوله أمام لجنة النشاطات المعادية لأمريكا إلى العودة إلى بلاده
والاستقرار في برلين (الشرقية) مديراً لمسرح قديم يدعى «البرلينر
أسامبل» ظلت أعمال برشت مثار جدل كبير، ولم تعرض في ألمانيا
الغربية والنمسا وسويسرا لمدة طويلة بعد وفاته، وتجربة برشت
الأمريكية - بالرغم من إعجاباتها - أخذت مواضيع الجدل الرئيسية، إذ لما
اُحتار برشت أن يهاجر إلى لوس أنجلوس، ثم إلى نيويورك، ولم يفتأ أن
يهاجر - وهو الشيوعي المنحزم - إلى الاتحاد السوفيتي؛ ثم لما حاول أن
يعمل في هوليوود وفي طموحه كسب المال، بينما كان ينتظر منه التضحية
والتنقش من أجل الدفاع عن تجربته المسرحية وكثيراً ما حفظ آراء

✶ كاتب من سوريا

عن بعد عبر ناظمي ومرجعي برشت نوعاً من الضياع، إذ فهو يشكل محدود كدعاية سياسية ملتزم ومباشر، ولم يتفهموا رؤيته المسرحية المجددة والمتعة، وهي رؤية فنان وشاعر منشق على التقاليد الغربية الراسخة، يهدم من أجل إعادة البناء. باختصار، لم يكن متاحاً لنا كمسرحيين من الوطن العربي سبل التعرف الحقيقي للضياع عن فن برشت، سوى عبر المرجعيات الأكاديمية التي كتبت ما أسامت تأويل أرائه. وبرتلون برشت نفسه - مثل كثير من المبدعين - اكتشف عبر تجربة الخطأ والصواب أن النظرية أحياناً شيء، وتطبيقها شيء آخر. وأسهم في ذلك الضياع الذي تعرضنا له كمسرحيين من العالم الثالث تلك المراجع الأجنبية باللغة الإنجليزية، خاصة وبعضها كان مشيداً ببرشت فيما كان الآخر لمفناً له. وغدت صورة الرجل وأعماله مضطربة وممزوجة أنزاه داعية للشوعية بجناف وهرامة، أم تراه فناناً مسرحياً لم يزل من تجريب وفروسي؟ وبدأت اكتشاف منذ تلك الأيام أن إعجاب الأوروبيين ببرشت خاصة لم يكن بسبب واقعيته الاشتراكية، بل بسبب تحطيمه للمساكن في الأعراف الأوروبية للفن شكلاً وموضوعاً. اختار برشت أن ينزل إلى قاع المجتمع، وأن ينصهر المعدلة الاجتماعية وأن يسخر من الأغنياء. كان بعض غير من كتب عنه بالإنجليزية آنذاك كل من البريطاني مارتن إيسلن، والأمريكيين أريك بنتلي وجون ويليت، وذات مرة، شاهدت عبر التلفزيون البريطاني مقابلة أستاذ النقد الشهير كينيث تينان مع النجم العالمي ريتشارد بيرتون. وكلاهما رحل عن عالمنا - فانتقد بيرتون لفظاً ببرشت وأرعب عن نفوره منه، بينما أشاد تينان به وبفنه في معارضة صريحة للنجم الكبير.

وأخذت عروض مسرحيات برتولد برشت تتوالى على المسارح العربية، وبعضها كان عبارة عن اقتباسات وليس تعريفاً أميناً تماماً للأصل، مما جعلها أفضل نجاحاً في التواصل مع الجمهور، خاصة في سوريا والعراق ومصر ولبنان. قدم «المسرح القومي» في أعقاب حرب ١٩٦٧ من إخراج د. رفيق الصبان مسرحية «بنادق الأم أمينة» كإقتباس عن «بنادق الأم كارار»، وكان اختياراً موفقاً وذلك المسرحية قد لا تمثل طرقات برشت حول الضياع بقدر ما تلمس حاجة وطنية عاطفية وتحريرية حارة ورائفة. كذلك أعد وأخرج الفنان اللبناني المرمع ببرشت جلال خوري «شفايك في الحرب العالمية الثانية»، فجعلها ممجها في الخطوط الأمامية، محرراً بها نجاحاً مشهوداً ناجماً عن كونه واكب الشكل مع المضمون، واستخدم أقتبة عملاقة ذات أثر مذهبي مهيب، ربما لأول مرة على الصعيد العربي. أما في مصر، القطر العربي العريق في مواكبة لأحدث تطورات المسرح العالمي، فقد سمدت «دائرة الطباشير الفوقانية» من إخراج المخرج سعد أريش مع خبير الماني ضيف، وذلك في محاولة لحاكاة أمانة لنمط برشت المسرحي كما يقدم في ألمانيا. ولعب بطولة العرض قانون متميزون، مثل سميرة أيوب وشفيق نور الدين وصلاح قابيل وغيرهم. أما في العراق فظهر اقتباس بارع لمسرحية برشت «الصيد وبتيتا» وتابعه ماتى تحت عنوان «البليك والسائق» أخرجه الفنان القدير الراحل إبراهيم جلال، وتقاسم بطولته فنانان كبيران هما يوسف العاني وقاسم

محمد في مواجهة رافعة بين أسلوبيين من الآداء، وفي سوريا أيضاً، قدم المخرج يوسف حرب «الكوراسيون والهوراسيون»، ولكن العرض لم يكمل النجاح.

والواقع يقول: تزايد تأثير برشت بحيث انتقل من مجرد إنتاج مسرحياته باقتباسات عربية ببشاً إلى تأثير عدد من الكتاب العرب البارزين به، ومحاولة مجاراته أو تقليده عن نحو أو آخر، خاصة في الفترة ما بين حربي ١٩٦٧ و١٩٧٣. ويبدو أن برشت بدأ بأسلوبه المسرحي وكان «الخلاص» من أزمة المسرح الكلاسيكي المخيبة لأمالاً مثلما كانت محيطة الوقائع التي بددت وعود الساسة وخطهم الهادرة. واتخذ شعارات والمبادئ، «والطليعية» والتسييس، بريقاً خاصة في أعين شبان المسرح آنذاك، وأخذوا يتبنونها ويدافعون عنها. ولا أكاد استثني مؤلفاً مسرحياً عربياً في أواخر الستينات ومطلع السبعينات لم يقع تحت تأثير برشت بصورة من الصور. أنكر منهم في مصر، على سبيل المثال وليس الحصر، الفردي فرج، محمود دياب، صلاح عبدالصبور، ميخائيل رومان، نجيب سرور، سعد الدين وفيه، وحتى رشاد رشدي المشهور بعدائه للماركسية أما في سوريا، فتأثر ببرشت كل من: سعد الله ونوس، منصور عدوان، فرحان بلبل، وكتاب هذه السطور. ولكن الزمن وحده كان قتيلاً بخرقة ذلك التأثير، بحيث فرزت الجواهر من الشوائب، واتخذ التأليف عن النسق البرشتي طابعاً أكثر صحة أصيلة في بعض المسرحيات وفصح بعض الأدباء الهجينة التي علقت بأخري.

لم يبق لي، شخصياً، أن أصبح كثيراً من مفاهيمي المشوشة حول برشت ومسرحه إلا عندما بدأت جولاتي المتعددة في الألمانيتين بزيارة لبرلين الشرقية دامت شهراً كاملاً، تعرفت خلالها عن كتب ولأول مرة ليس على عروض «البرلينر انسامبل» فحسب، على امتداد التسعين البرشتي إلى بقية المسارح الألمانية، وحتى إلى العروض العالمية التي شاركت عام ١٩٧٤ في «مهرجان برلين الدولي للمسرح». ولا شك أن مشاهداتي لعديد من العروض آنذاك، وحواراتي مع عديد من المسرحيين الألمان والأوروبيين منذ ذلك الوقت، صححت كثيراً من وجهات نظري كمؤلف ناقد عربي ما لبث أن أصبح مخرجا أيضاً. وكانت انطباعاتي عن أثر برشت متبينة حسب «محفظة» أو «محرره» المقارنة، بعضها سلبي والآخر إيجابي.

كان فيخيل إ. إن. أنذاك، أن كل المسرح الألماني الحديث «برشتي» وأن «الرشتي» عبارة عن قانون صرام من سماته المباشرة التعليمية، والتسييس الجانبي، والخطابية العجة. لكن تعزني العمل على برشت عن كتب بدد كثيراً من أوهامي، رأيت في المسرح الألماني غنى وتنوعاً، يتراوح بين متحمسين لبرشت مثل البروفيسور أرنست شوماخر، أو متحفظين تجاهه مثل راينير كيرل. وشاهدت بأم عيني في «البرلينر انسامبل» عدداً من أشهر مسرحيات برشت بإخراجات بعضها يعود إلى أيامه، وبعضها الآخر على سبيل الأحياء من قبل مخرجين يحاولون عصرنته. أذكر منها «أوبرا القروش الثلاثة» لتول، و«الأم» في أحياء لروث بركهاوزن وهي زوجة أحد الموسيقيين الذين عملوا معه عن كتب، وظلقت في إدارة مسرحه زوجته للممثلة دافعة الصدي فيلينا فايلر، ثم لاحظت تأثير برشت حتى على إخراج مسرحية لشكسبير مثل «ريتشارد الثالث» التي شاهدت إخراجاً فنياً لها على يد سانفريد فيكسبورت، وأداء بارعا للممثل هلمر تان، كما لاحظت تأثير برشت حتى على الأوبرا من خلال إخراج بركهاوزن نفسها لأوبرا «حلاق

اشبهاءه، ثم تأثيره أيضا حتى على المسرح التجريبي في «الفولكس برنه» الذي كان يديره بنه يسون قديما بعيدا من الأعمال القصيرة التجريبية للغاية مع تلامذته ومريدي الشباب. وكما شاهدت في مسرح «البرلينز انسامبل» مسرحية مؤلف تأثر برشت هو مثل هاينز مولر في «الاسمنت»، وشاهدت مسرحية «بوقطة الربيع» مؤلف تأثر برشت به هو التعبير الألاني الرائد فرانك فيديكسد. شاهدت عروض مسرحية جعلت «الرشنية» تسمى في حركة المسرح الحديث برمته، مثل إخراج أستاذ التمثيل الراحل رودولف بنكا لنص بابلو نيرودا «جواكان موريتا» مع طلبة معهد برلين المسرحي قبل أن ألتقي به مدرسا زائرا في معهد دمشق المسرحي بعدها بنحو عشر سنوات.

بعدها بسنوات أتحت لي فرصة زيارة الألمانيتين عدة مرات، كنت اتأكد من كل منها من استمرارية جوده ما سعي إليه برشت، وانحسار قشوره الأبدية. في الغرب كما الشرق على حد سواء. ولم أجد الاختلاف السياسي عائقا أمام الاحتفاء ببرشت حتى في الغرب. ففي هامبورج بألمانيا (الغربية) شاهدت عرضا ممتازا لمسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» على مسرح كبير، لم يشوه فكر برشت، بل كلف عمله بصورة جعلته أقل ملاءمة، وأشد امتعاضا. وفي لندن لا أنسى ذلك العرض اللطيف من قبل «الفرقة القومية» لمسرحية «غاليليو» من إخراج المخرج الكبير جون ديكستر، الذي حافظ على الرؤية التشكيبية شكلا ومضمونا، وقاد التجمّع المسرحي مايكل غامبون لرائع أداء للدور الرئيسي، وبالمقابلة، هناك عديد من أعمالهم، ومنهم «ويليام (بيل) غاسكيل، بتر جيل، وهوارد ديفيز. ولا ننسى أن برشت أهد من أسبه إليهم بأدبهم أكثر من كلزوم، حتى أن الاهتمام ببرشت نقديا وتاريخيا في بريطانيا والولايات المتحدة من قبل نقاد ومسرحيين متحمسين له قوبل بجملة تشكيبية من الكتلة الشيوعية حول كون هؤلاء يحرقون برشت ويفصلون الشكل عنه عن المضمون بقصد التشويه والتشويه المتعمد، وهو أمر غير صحيح طبعا. كان برشت شاعرا فوضويا، ومحباً لثق الحياة الدنيا. نظريات برشت لم تصمد بالتأكيد في عاصمة المسرح الفرمجة يستانسلافسكي إلى درجة الهوس، ومنها آراء برشت حول «تغريب العقل»، وهو مخاطبة العقل لا استئثاره بالعاطفة، وعندما قامت هيلينا فابل بأداء شخصية «الأم «كورا» في مسرحية برشت الشهيرة «فوجي» برشت بأن الجمهور يتعاطف معها. رغم أنه قصد أن يدينها، فحاول إضافة لفساد أدائية وإخراجية كجعلها تحمي النفوذ في لحظة يفرض فيها أن تكون حزينة لصرع أحد أولادها في الحرب. لكن ذلك كان من قبيل التحايل على التأثير الحقيقي للعمل، وهو تأثير تباين بين الإبداع والتثقيف.

برشت بالنسبة لي مثله مثل شكسبير وستانسلافسكي، رجل أبدع ما هو مغاير وطبيعي في عصره، وعلمنا مضم روحه وليس تفاصيل شغله بمعنى تفكيك إبداعه لإعادة بنائه ضمن معطيات وظروف وبنيات وأزمان متباينة، بل إنني أشبه برشت كبرنارد شو، الذي كانت مقدماته النظرية تجعل ما لا تتضمنه مسرحياته، والكتب صحيح، ولا شك أنه - رغم ذلك - بقي من شو كما من برشت جانب خالد. ولكن الأخير بلا شك، علمني من تيدل جوهري في الموضوعات والأفكار بعد انحسار الشيوعية جعلت عددا لا يستهان به من نصوصه غير مناسب اليوم.

وحدها مسرحيته الخالدة هي التي صمدت، مثل «غاليليو»، «السيد بونتيلا وتابعه ماتي»، «الانسان الطيب من ستشوان»، «رؤى سيمون ماشاره»، «الأم شجاعة»، «ويليام الكومونة»، «أما دائرة الطبيب» «القوزاقية»، التي تشكلت عند بعضهم خزانة فنية لبرشت، فرغم جودتها الفنية، اختلف معها فكريا، إذ أنها تعرض بصورة متحيزة موضوعها عن النزاع بين الأم والربيعة على الطفل، طارحة التساؤل حول من تعود الأحقية للأرض، من يملكها من لمن يستصلحها، فتبرر بإسقاط (سمعة) يرد في لندن ذات مرة إقامة دولة عنصرية مقننة كاسراثيل).

بحث في العام الفشت كثيرا عن مسرحية أخرجها لبرشت بمناسبة مئوية، وفوجئت لدى إعادة قراءته أن عددا من نصوصه لم يعد مناسباً، بينما وجدت بعضها القليل راقعا. ومن هذا القليل، اخترت «رؤى سيمون ماشاره» التي سأعمل على إعدادها لفرقنا فقط إلى لهجة محكية قابلة للتمثيل الواقعي، دون اللسان بزعمنا ومكانها، لهذا، ففي رأيي، ليس صحيحا على الإطلاق وجوب الأخذ بالشكل والمضمون عند برشت كوحدة لا تتجزأ، أو التعامل معه بصورة متحفية. اليوم، قد نجد المضمون أضفى بلبا في بعض أعماله التعليمية، وقد نجد حالات المسرح الفلسفي والمجسدية تجاوزت بعض وجهات نظره الشككية. ولكن المهم والباقي من برشت هو أثره العميق على المسرح العالمي، الذي قد نلحمه في إخراج «ميوزيك» امريكي أو بريطاني بعيد عن مفاهيمه، أو في مسرحية تجريبية مثلها تقديم أمثلة أو معالجة تسجيلية لفضية ساخنة، تنهد أمعية برشت وعظمته من كونه فنان مسرح متكامل أي مؤلفا وناقدا ومخرجا، بحيث شق سبلا رائدة للارحاج، وفتح دروبا جديدة تماما في التاليف المسرحي (عند هانز أيسلر وكورت فيل وبسول ديساي) والمهم مصممي الديكور والأزياء، وغير جذريا من إلهام الإصادة في المسارح الكلاسيكية. في اعتقادني إنه دون راد كبرشت لم يكن ممكنا ظهور مخرجين مثل بروك أو شتاين أو مونوكن، أو منتج ميوزيك مثل هارولد بريسن أو عديد من المؤلفين البريطانيين المعاصرين مثل جون أردن وإدوارد بوند، أو الألمان كهاينز مولر.

برشت، بلا شك أكثر كثيرا في للمسرح العربي، أحيانا بصورة إيجابية، وأخرى بصورة سلبية أولئك الذين همضوا نظرياته وتطوّروا عليها بلباء وإصالة وتقنياتها لفلحوا في إحياء برشت من خلال أعمالهم تأليا أو إخراجا أما أولئك الذين حاولوا نقله حرفيا بشكل مدرسي فأسألو إليه من حيث لا يدرون، إذ أن برشت تضع سمع التجربة وبعودته للاستقرار في برلين الشرقية بعد الحرب العالمية الثانية طور مسرحه ليتقلص مع بقاء الاتجاهاات العالمية، ولبيلغ به مستوى عاليا راقيا ورفيعا، ترك أبلغ التأثير في ثقافة من بقاء النظريات المعاصرة. إن من سمي إلى برشت من غير قصد هم أولئك الذين يتعاملون معه بصورة متحفية، ويعتبرونه المانجا. أما من يعجبون برشت حقا فهم أولئك الذين يتخذون من مقاربه لنص المسرح إلهاما ويعتبرونه ملكا لانسانيّة جمعاء، في عام ١٩٥٥، استقبلت برشت في «البرلينز انسامبل» بجماس فائق في باريس، في عام ١٩٦٠ في برتوك برشت بينما فرقة تستعد لزيارة لندن، وتمت الزيارة بدوي هائل رغم هذا، لتتكرر ثانية في عام ١٩٦٥، ومنذ ذلك الحين بدأ تأثير برشت يتخذ بعدا عالميا، هو ما جعله يحظى بمكانة هامة رغم أن أقول الأفكار السياسية التي كان يتبناها

يرجع بروز القاهرة الكوزموبوليتية إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، مع تدفق أعداد كبيرة من المهاجرين الأوروبيين إلى مصر تحت تأثير ظروف دولية ومحلية جد متباينة. وقد ترتبت على هذا التدفق نتائج مهمة على أكثر من مستوى، إلا أن ما هو مشترك بين هذه النتائج هو أنها قد ادرجت البلاد في سيرة تطور متفاوت ومركب واضحة، خاصة على المستوى الثقافي. ويبدو أنه لولا هذه السيرة لكان من المحتمل تماماً ألا تظهر حركة سوريةالية في مصر شبه متزامنة مع الحركة السورية في فرنسا في الوقت الذي كان النزاع فيه محتملاً بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية في الشعر العربي.

الحركة السورية في مصر

بشير السباعي*

ذلك السياسة، ولكن دون أن يتحول الأدب إلى مجرد أداة تعاليمية لحساب حزب أو برنامج وفي أكتوبر ١٩٢٥، يعلن جورج حنين في Un Effort مفهومه الثوري عن دور الكاتب والذي يتشبه في فهم العالم سعياً إلى تحويله تحولاً جذرياً. ومع تبلور هذا المفهوم لديه، يقرر الارتباط بالتجمع السوريالي الباريسي ويرسل رسالته الأولى إلى أندريه بريتون. وبينما كان جورج حنين يدعو، في منتصف الثلاثينات، إلى اكتشاف موارد العالم الباطني للفرد، كان عدد من المثقفين المصريين الشباب يدعون، بشكل مستقل عنه، إلى تحرير الأيروس، وكان هؤلاء الآخرون يلتفون كل مساء في فهوة «النور»، منذ عام ١٩٢٢، ويناقشون حالة الثقافة المصرية المعاصرة ومشاريع المستقبل مشددين على نقد الأخلاق السائدة. وفي عام ١٩٢٦، نشر أنور كاسل (١٩١٢ - ١٩٩١)، أحد هؤلاء المثقفين، كتاباً تحت عنوان «كتاب المنبؤ»، شجب فيه الشرائع والأعراف السائدة التي تكبر رغبات الفرد الأصلية ودعا إلى تحرير تلك الرغبات. وقد صوّر الكتاب فور صدوره، لأنه أدخل تاريخ الأدب المصري المعاصر باعتباره أول تجليات إبداع الهامشين المتسربين على الأخلاق البرجوازية. وسرعان ما التفت حول أنور كاسل مجموعة من المثقفين تعرف باسم مجموعة «المنبؤين»، الذين سوف يلعبون فيما بعد دوراً مهماً في تكوين جماعة الفن والحرة. وفي تلك الأثناء، كانت نشطة في مصر مجموعة من الفنانين التشكيليين الطبيعيين المتأثرين بالسوريةالية إلى هذا الحد أو ذاك فيد برز بينهم يوسف طيطي ورعيس يونان، عضوا جماعة الدعاية الفنية، وكامل وليم وعصبي البكري وفؤاد كامل، أعضاء جماعة الفنانين التشريعيين الجدد، قتي كانت قد ظهرت إلى الوجود في عام ١٩٢٧. وفي عام ١٩٢٨، نشر رعيس يونان كتابه «غاية الرسام المصري»، الذي أوضح فيه أن السوريالية هي دعوة إلى ثورة اجتماعية قبل أن تكون مذهباً فنياً. ونحو ذلك الوقت كان يوسف طيطي يدلي بتصريحات يؤكد فيها بأن السوريالية ما هي إلا الاسم العلمي الحديث لما سمعته نحن الفخائل، حرية التعبير، حرية الأسلوب، والشرق منذ الأزل موطن كل هذا، مشدداً بذلك على وحدة السوريالية التاريخية بالسوريةالية العنقدة، خاصة للشرق.

وفي ٢٤ فبراير ١٩٢٧، ألقى جورج حنين محاضرة مهمة حول مصداق الحركة السوريةالية. قدم فيها تعريفاً للسوريةالية من حيث هي مغامرة تهدف إلى تغيير الحياة، وقد نشرت المحاضرة في كثير من العام نفسه في مجلة Orient وأصبحت مناحة للجمهور القاري.

وفي ٢٤ مارس ١٩٢٨، ألقى الشاعر المستقبلي ماريتيني محاضرة في نادي جماعة

فالقائم أن وجود جماعة إرنستكونية مهمة في مصر، مصرية ومتعصرة وإجنبية، بما لها من مدارس وصحافة ومجموعات ثقافية هو الذي يسر، جزئياً، ظهور حركة سوريةالية في مصر منذ الثلاثينات من هذا القرن، وكما هو متوقع في مثل هذه الظروف، فإن الحركة التي انبثقت في الوسط الفراكفوني المثقف كان من الطبيعي أن تجد انصاراً بين صفوف العناصر الطبيعية من المثقفين المصريين الذين لا ينتمون إلى هذا الوسط وإن كانوا على اتصال به عبر قنوات عديدة.

ومن بين المجموعات الثقافية الفراكفونية، كانت جمعية Les Essais التي تأسست في القاهرة في عام ١٩٢٨ وبمبادرة من عدد من المثقفين المصريين، هي الأنشطة والأكثر احتكاكاً بالتيارات الطبيعية في الثقافة الأوروبية الغربية، خاصة الفرنسية، وكان لسان حالها Un Effort. مثراً امتدوا التعريف بهذه التيارات وللتساؤل معها. وقد أسهم في هذه المجلة عدد من أبرز ممثلي الثقافة الفراكفونية في مصر الذين اغتوا نشاطاً للجمعية. من جهة أخرى، بمحاضراتهم، كما استقبلت الجمعية عدداً من ممثلي التيارات الأدبية الطبيعية الأوروبية الغربية واتاحت لمعهم فرصة إجراء حوارات مباشرة معهم.

لدى عودة جورج حنين إلى القاهرة من باريس في عام ١٩٢٤، انخرط في نشاط الجمعية المذكورة وأصبح واحداً من أبرز الكتاب السهمين في مهلتها. وطبيعي أنه كان يوسع أن يجد بين صفوف أعضاء الجمعية شركاء في الفكر لعل أبرزهم هو جوزيف جيني (جو فارنا) الذي نشر بالاشتراك معه، في عام ١٩٢٥، كراساً يحتوي نصصاً مسجالية تحت عنوان Le Rappel à l'ordre. وهو عنوان مأخوذ من كل دعوة إلى الالتزام بالنظام. وقد اعتبر أحد القاد الكراس أنشاق علامة مميزة في تاريخ الحياة الأدبية المصرية، وذلك بسبب أسلوبه الدخاني في نقد الأنماط السائدة.

ومنذ أوائل عام ١٩٢٥، يتجلى تقارب جورج حنين مع السوريالية. فهو ينشر في مجلة Un Effort مقالاً تحت عنوان De L'réalisme الذي يشدد فيه على أهمية السعي إلى اكتشاف موارد العالم الباطني للفرد، حيث يرى أن العالم الحقيقي الوحيد هو العالم الذي نخطفه في انفسنا، وضد الآخرين. وفي مارس ١٩٢٦ ينشر في المجلة نصها حكلياً ولاقعية تحت عنوان Noumene 'evade' et ressuscité' تمثل محاولة أولى من جانبها لتطبيق تشكيك الكتابة الأتوماتية في ذلك الشهر نفسه. يوضح في المجلة نفسها مفهومه للعمل الأدبي حيث يشدد على حق الأدب في التدخل في علاقة مع جميع عناصر الحياة، بما في

الحاليين. وقد انتهر جورج حين هذه الفلسفة للتبديد بالمنتجات الادبية الكفافية ويتواطؤ لشعر مع الامبريالية الإيطالية. وترتب على مخالفة حين نشوب أزمة بين صفوف الجماعة ابت الى انشقاق الأخير وانصره عليه. وباتت الحاجة الى تكوين جماعة جديدة ملحة بشكل متزايد. خاصة وان رمسيس يونان ورفاقه من جهة أخرى، كانوا قد اخذوا يتحسسون الحاجة الى حركة أكثر تماسكاً من حركة جماعة الدبلة الفنية، كما ان بقايا ملوسا كان قد حدث بين أنور كامل ورفاقه، من ناحية، وجورج حين ورفاقه من ناحية أخرى.

على ان تطورا حدثاً في الكسكس هو الذي أدى الى تحويل الرغبة في تكوين جماعة جديدة بوجود كل هؤلاء اللدعميين الطبعيين الى تحرك ملموس نحو تكوين مثل تلك الجماعة. فالواقع ان استعشال أنثري بيرتون واكين تروتسكي لاسواق في محيطات زمن الرجعية [صعود وترسيخ الستالينية والفاشية والنازية وحسب الثورة الاسبانية] لنما تؤدي الى تدعيم شروط الابداع الحر، قد دفعت الشاعر الفرنسي والثوري الروسي الى اصدار بيان يدعو الى فن ثوري حر الى انشاء اتحاد اممي للفن الثوري الحر. وقد صدر البيان في كويواكان في يوليو ١٩٢٨، وصرعاً ما وجدت الدعوة الى انشاء اتحاد اممي للفن الثوري الحر تجاوباتاً عملية في المكسيك وفرنسا وليجيكا.

وإلى باريس أيد جورج حين البيان واشرف في خريف ١٩٢٨ على صدور مجموعة الشعرية الأولى والعمرات الوجودية التي كان كامل التمساني، الصحفي المشترك لكنين والآنور كامل، واحد شخصيات جماعة المنيونيين، قد رسم لوحاتها التصويرية. التي تستلهم على بيكاسو، ولدى عودة حين من باريس الى القاهرة اهدي نسخة من مجموعة الشعرية الى أنور كامل. مؤكداً في اهداءه على متسامحه الابمي والفكري والفني، معه، واصاف التمساني على النسخة نفسها اهداء آخر الى وصديقه المنيون.

وفي ديسمبر ١٩٢٨، صدر في القاهرة بالفرنسية وبالعربية بيان جديداً للنمط، الذي حرره جورج حين والذي يستمد تيمات بيان كويواكان. وقد وقع على البيان ٢١ مثاقبيجيون في مصر ويتنوعون في جنسيات مختلفة وان كان اظهم من المصريين ومن المتصرين. وكان البيان قد شدد على أهمية الفن حين قل، "نحن نتقدم لن التمسب للدين او الجنس او للوطن، الذي يريد بعض الافراد ان يخضع له مصر الفن الحديث، ما هو الا مجرد هنر وسفرية.

كان صدور بيان ديسمبر ١٩٢٨ هو للنحل الى تأسيس جماعة للفن والحرية، في ٩ يناير ١٩٢٩ والواقع ان الارتباط بين البيان والجماعة كان من القوة بحيث ان عددا من المعاصرين قد سموا الجماعة باسم جماعة الفن للنمط، بينما تصور احد المؤرخين ان البيان قد صدر عن الجماعة التي لم تكن قد تأسست بعد.

حدثت الجماعة اهداءاً في

(أ) الدفاع عن حرية الفن والثقافة.

(ب) نشر المؤلفات الحديثة، والقائمة محاضرات وكتابة خلاصات من كبار المفكرين في العصر الحديث.

(ج) اغياف الشباب المصري على الحركات الادبية والفنية والاجتماعية في العالم.

ورفاه الفكرة بيان ديسمبر عن أهمية الفن، انشلت الجماعة العضوية لغنائين وكتاب من مختلف القوميات، وضمت مصريين ومتصرين ولوروبيين واعتبرت الموقف من الدين مسألة خاصة، فصمت مسلمين ومسيحيين ويهودا وحديثين وربيين، ولم تعط لوروية للفن على حساب اخريه، فنشرت اعلالا بالعربية وبالفرنسية وبالانجليزية، واصدرت لسانتي حال لها، ولحد بالعربية هو مجلة التطور، وأخر بالفرنسية هو نشرة Art et liberté.

وسارت الجماعة فور تأسيسها الى الزفء بالهام التي حدثتها لنفسها، ففي فبراير ١٩٢٩، نشرت ترجمة عربية مختلرات من كلمات لانثويج جيد والأخرون حول تيمة الدفاع

عن الثقافة، ولرقت بالكسكس دراسة عميقة حول عمل انثويج جيد بقلم جورج عزيز، وقدمت نصوص لكسكس بناءه موجه الى الشيوعية المصرية حيثها فيه على الخرد عن حرية الثقافة وعلى التمسب من كل اشكال الانبغية والروح المحافظة. وقد اكتتب لجماعة على تجهيز كراسات اخرى حول مواقف المثقفين من الثورة الاسبانية وحول الشعر الطبيعي العربي، كما اكتتب على تنظيم سلسلة من الندوات، خصصت الاولى بينها لمناقشة على فرويد والتحليل النفسي.

وفي شهر مارس ١٩٢٩، صدر العدد الأول من نشرة Art et liberté وشدد المثال الانتقائي على ان الفن هو قبل كل شيء اسلوب حياة، موقف حيواني وعاطفي وانراكي لا يتسامح مع لختزال وجود وحرية الانسان. واشار مقال آخر الى اصدار بيان ديسمبر ١٩٢٨، ودعا المثقفين والفنانيين الى عدم الاكتفاء بالاحتجاج على الانبغية والى تدشين نشاط واسع من أجل تعميق وتوضيح رؤى البيان وما يترتب عليها من مهام عملية وقد ظهر في العدد مقال لجورج حين يشجب على الخونة المسؤولين عن هزيمة الثورة الاسبانية ويصغر الى وضوح النقد ومن ثم قصوته.

وفي شهر مارس هذا نفسه، عقدت الجماعة في ابرامه الثاني من اجتماعاً للجمعية العمومية للجماعة حضره نحو ثلاثين شخصاً. وقد راس الاجتماع السوريالي الانجليزي رولاند بنروز الذي القى كلمة أكد فيها على ان الفن انما ينطوي على مجموعة متنامية بلا توقف من اللواقف الانسانية وانه بقدر ما توجد أهمية لعمالة فخرس تطور القدر تبرز الحاجة الى الخوض بنشاطات ضد الايديولوجيات ونظم الحكم السلطوية التي يتزايد تدهيبها لونها النحوي. كما تحدث في الاجتماع كل من احمد شرف الدين وجورج حين وانور كامل وكامل التمساني.

ويوم الخميس ٢٢ مارس ١٩٢٩، عقدت الجماعة اجتماعاً مفتوحاً للجمهور، حضره اكثر من خمسين شخصاً. وقد تحدث في هذا الاجتماع جورج حين وجورج عزيز وكامل التمساني ويوسف عفيفي حيث تناولوا مسائل حارة الشعر الحديث ومهام شهاب الفنانين المصريين وبديهي.

وفي شهر ابريل ١٩٢٩، عقدت الجماعة ندوتين حول مشكلات التجمع المصري واصلاح العادات المحلية. وفي الشهر التالي صدر العدد الثاني والاخر من نشرة Art et liberté الذي ظهرت فيه كلمة جورج حين حول اخلاق الرغبة والاشتهاء.

وبين شهري يوليو واكتوبر ١٩٢٩، دار سجال بين الانبغيين والسورياليين على صفحات مجلة الرسالة، الثقافية القاهرية العربية، حيث تناول أنور كامل طرح اهداف جماعة الفن والعربية بشكل عام، بينما تناول كامل التمساني ورمسيس يونان تقديم السوريالية القاررية العربي. وقد صدر رمسيس يونان مداخلته في السجال بالاستشهاد التالي من تروتسكي: "يجب ان نتعلق لكل انسان نغصية من الفيزي... ونغصية من الشعر... ومع توقف نشرة Art et liberté في الشهر التالي صدر العدد الثاني والاخر من نشرة Art et liberté في مجلة Don Quichotte منذ اواخر عام ١٩٢٩ وخلال اواخر عام ١٩٣٠، في مقالاته المنشورة في هذه المجلة، قدم جورج حين هنري ميشو وجاك فاشيه وهنري كاليه القاررية المصري ونشر سلسلة من المقالات حول حالة الشعر اشرار فيها الى ان الشاعر يستندم الجنون كسلاح ضد بؤس العقل ويستندم الحلم كسلاح ضد فقر الواقع. كما نشر جورج حين في Don Quichotte مقالاً حول كامل التمساني، انهاء بالاشارة الى ان الفن لا وطن له مستخدماً بذلك تيمة اساسية كليات ديسمبر ١٩٢٨.

كلمت فكرة اصدار لسان حال لجماعة الفن والحرية مثارة منذ البداية. فالواقع ان الجماعة لم تكن تنوي ان تكون جريدة فسرلوكوفية معزولة في حقل الثقافة المصرية الروسب. بل كانت تهدف الى تحقيق انتراس ملموس في هذا الحقل، وهو هدف غير ممكن من غير لسان حال عربي للجماعة، وهذا يند في ١٩٢٩، اشار جورج حين الى أهمية

مثل هذا المنبر في رسالة إلى هنري كافي

في يناير ١٩٤٠، صدر العدد الأول من مجلة التطور وتولى نور كامل رئاسة تحريرها. وشهدت المجلة في مقالها الاستعصامي الأول على أنها لسان حركة فكرية جديدة تقاوم الأساطير والخرافات وتحارب الروح الأبائعية التي تهدر قوى الأفراد.

كانت التطور، إلى مجلة عربية أدبية وفنية طبيعية، وقد تولت تعريف القارئ بالاتجاهات الجديدة في الفكر والأدب والفن حيث نشرت مقالات من عرويدة والتقطيل النعسي ونيكولا لاواس ويويل إلبار والفنانون التشكيلية الحديثة ورؤى السوربالية حول الفن والحياة. ومن جانب آخر، كانت المجلة منبراً للفكر الاجتماعي، حيث نشرت مقالات حول التناقضات الاجتماعية وإحلال المرأة والتعليم والواقف التقليدي من الحض والحلب، كما وجهت انتقادات حادة لرجال الدين التقليديين وانتقدت القيم الليبرالية والشمولية السياسية في آن واحد. ومن جانب ثالث، نشرت المجلة عدداً من النصوص المترجمة لأدباء أوربيين بارزين، كما نشرت ترجمات لأعمال لجورج حنين والمري كافانديا ولأليس فريدمان ونصوصاً شعرية وقصصية ومسرحية عربية لبدعين مصريين وكانت المجلة رائدة في تقديم قصيدة الشعر الجديدة آنذاك على الشعر العربي.

كان جورج حنين هو الدينامو للتحرك المعطى، فهو الذي قدم لها الدعم اللامع الأساسي وهو الذي كتب عدداً من افتتاحياتها وساعد على صوغ ترجماتنا وإسهام بالكتابة فيها عبر مجموعة من المقالات المهمة حول مسائل الأدب والفن وفي مجال النقد الاجتماعي. وقد شارك في دعم الانتماء الطبيعي للمجلة كالمثل ومسي يونان وكامل التماسكي وعلي كامل وفؤاد دويار وأنور كامل وعبدالمعتمد الحديدي الذين تسمروا الحملة للتحرك في تجارز حالة المجتمع والثقافة في مصر منذ أنشأ مجلة جديدة تساعد على تحرير الامكانيات الأدبية لدى الفرد وقبلة الأعراس.

قد تعرضت المجلة لضغوط قوية من جانب الرقيب أدت إلى اختزال حجم أعدادها الأولى. ثم توقف نهائياً بعد صدور العدد الأخير في سبتمبر ١٩٤٠. نفي عامي ١٩٤٢ و١٩٤٤ تولى مسميس يونان رئاسة تحريرها وحولها إلى مجلة للفكر الاجتماعي، إسمه أعضاء الفن الحديثة، وعمر مسميس جورج حنين، بالكتابة فيها. وطبعاً إن الرقابة لم تمسكت على هذه المحاولة الجديدة لاحتياجه بركة النقد الاجتماعي الراديكالي الذي أخذ ينهل بشكل ملحوظ من ترسانة الأفكار الماركسية الثورية. وفي عام ١٩٤٤، صدر أمر من الحاكم العسكري العام بوقف المجلة المنهدة التي تسعى إلى متغير الحياة.

على أن الدعوة إلى الانتخابات نيابية جديدة في أواخر ١٩٤٤ وأوائل ١٩٤٥، قد استأجرت فرصة جديدة أمام الممارسين المصريين لتوسيع النشاط الدعائي حول نية التغيير. فقد تفرغ السورباليون للحملة الانتخابية للعرض الاشتراكي الوحيد فقتلوا الوحشي، وسأروا في مسيرة ترغيب مشاهير الفكرية وترغيب العديد الأسماء الذي ترجمه مسميس يونان إلى مجلة لهذه المناسبة. وعلى الرغم من أن مسميس ساعدوا على نشر وتوزيع كراسي لاتور كامل بدو فيه إلى إلغاء الطغاف. وبحلول عام ١٩٤٦ انتأخ السورباليون المصريون إلى الطروحاح حوسيني، الذي انتفض على الاممية الرفعة وسأرى بين الاتحاد المسميسي والدول الاممية العربية. ووجد هذا الانحياز تعبيرا على أن كراسي السورباليون للشعب المصري في عام ١٩٤٨، وهو أول كراسي عربي يعترف بنفا حداثيا للتسليمية من منظور يساري.

بين عامي ١٩٤٠ و١٩٤٥، نشطت جماعة الفن والفكرية مجموعة من معارضي الفن الحر الجماعية والخاصة. وعبر هذه الفارص، حاولت الجماعة ربط نشاط الفنانين الشبان المصريين بدائرة الفكر الحديث والمتقدم على كل قيد بوليسي أو ديني أو تحاري. وقد كاد جورج حنين على أن الرسم هو ليسوا شكل من أشكال التفكير والحب والكره والكناج والحيلة. ومن المفروض الأول للفن الحر في عام ١٩٤٠، كان جورج حنين قد افترض الفلاح الاجتماعي لا الحرة العربية للخيال السبعين ثري وإعادة العمل على صورة من صورة وإعادة العيون بفتح القاعة إلى الاشياء وفدعا للشباب إلى الانجذاب إلى الأفق الخاصة إلى الفكر الحقيقية التي هي ملك لهم.

وتأكيدا لوقوع الفن في الفن لا وطن، قد قدمت معارض للفن الحر اصلا لفنانين مصريين.

ومتمصرين وإجانب مقيمين في مصر واتاحت الفرصة لبنة تفاعل حلاق بين جميع هؤلاء والفنانين الذي أخذوا يتبادلون خبراتهم بسخاء وروحي نادر.

وقد حرصت الجماعة على التعريف بأعمال هؤلاء الفنانين وبفن التصوير المعاصر عموماً من خلال عدد من المقالات التي ظهرت في مجلة التطور كما ظهرت في المجلة مستسختات من أبرز هذه الاعمال.

خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وأصل جورج حنين توضيح رؤاه للجمهور الفركونفوني حول مسائل الشعر والاحلا والسياسة. ففي عام ١٩٤٤، ألقى محاضرة مهمة حول الروح الشعرية الحديثة شرح فيها للفهم السوربالي حول الصورة الشعرية المنفوخة. وفي عام ١٩٤٥ نشر كراس من هو السيد لاروجون الذي شمر فيه بتوظيف الشعر في خدمة رؤى الستالينية السياسية، وكان قد شجب في كراس من أجل وعي مثقفيه للمرحمات (١٩٤٤) لخلق التصالح مع الامر الواقع. وفي عام ١٩٤٥، نشر كراس هبة الربيع الذي شدد فيه على الارتباط بين الوسائل والفنيات في المشرق الفريديتاري التحريري، وعشية انتهاء الحرب العالمية الثانية نشر محاضرات من الشعر الرومانسي الانثني مع مقدمة حول رسالة الرومانسية الانثانية الديمقراطية، وإن كانت للفتنة قد ظهرت تحت اسم صديقه - زوجته فيما بعد - القابل العادي واعتباراً من عام ١٩٤٧، وحتى عام ١٩٤٩، نشر جورج حنين مجلة La part du sable. وقد تعاون معه في إصدار هذه المجلة ادمون جابيس، وظهرت في المجلة نصوص لهنين الشاعرين إلى جانب نصوص لأليد بونفراوم، بلاشار وس. لوسيه وهرباستورير ولأخرين. كما اشرف جورج حنين على إصدار مجموعة من الكراسيات التي ظهرت فيها أعمال لـ ج. جرينيه وفيليب سوير وادمون جابيس وأليد بونفراوم، بلاشار وجورج حنين ومحمدي وهبة. وفي وقت متزامن مع ظهور مجلة La part du sable تشكلت جماعة فن تحت عن هذا الاسم، والصلت بتقاليد مجلة الفن والحرة في مجال الفنون التشكيلية. وكان مسميس يونان أحد مؤسسي الجماعة فصحى لأليد بونفراوم، بلاشار وس. لوسيه وهرباستورير. وقد عقدوا جلسات نقاشية وفنية في نهاية تسارب مع الوجوبية (في عام ١٩٤٧ نشر ترجمته العربية لفرسية كالجيو لاليع كامي) ومع التوزيع. وقد حدث تحول تدريجي معثل مع الفنان التشكيلي فؤاد كامل بينما اتجه المصور السوربالي كامل التماسكي إلى ارتداء أنفاس السينما الواقعة، على نحو ما ظهر في فيلمه الأول السوق السوداء.

وكانت المغامرة السوربالية في مصر حداثاً تجديدياً مهما في الثقافة المصرية المعاصرة. وبالرغم من أن تأثير الرؤى السوربالية على الأدب العربي قد ظل محدوداً، إلا أن تأثير هذه الرؤى على الأدب الفركونفوني في مصر كان ملموساً، وهو ما يظهر في أعمال منير حافظ وحورس شونده وماري كافانديا وادمون جابيس وحوس منصور وأخرون، أما في مجال الفنون التشكيلية فقد كان أثر السوربالية واضحاً والواقع أن دور الحركة السوربالية في مصر في تطور الفنون التشكيلية إنما بدو بدور رئيسياً، فهو المسؤول عن التجديد التصويري الذي ما زال بالامكان تحسمه إلى الآن. وعلى مستوى المنظورات السياسية والفعل السياسي، قدمت الحركة السوربالية في مصر اسهاماً فورياً بنقلها للأفكار الجذرية غير المتصالحة في الستالينية إلى التربة المصرية.

وعلى مدار السنوات العشر الأخيرة، اصبح ترك السوربالية في مصر في بؤرة اهتمام الجيل الجديد من الأدباء والفنانين العلميين في مصر. وقد ظهر أكثر من عمل حول تراث تلك الحركة كما ظهرت ترجمات عربية لنصوص مهمة لجورج حنين ولجويس منصور وادمون جابيس، وتحت تأثير هذا التراث في أعمال عدد من الشعراء والفنانين التشكيليين وصدر مطب بخوتي أعمال مجلة التطور (١٩٧٧)، وبينما كتب هذه السطور، ظهرت رواية تجديدية لأدوار الفلاح المصري في بورتويها أدبية لجورج حنين رئيس مسميس يونان وبلا تيمسز بورتو بورتو عالية من المتعاطف مع هذه الشخصيات ومن الخنثي إلى استعادة زمن المغامرة السوربالية. وكل هذه مؤشرات على أن تراث الحركة السوربالية في مصر ما زال يجد اصداء واضحة في الحياة الثقافية المصرية الآن.

النكوص الحضاري

وهستيريا الفزو الفكري

* كرم شلبي

فقد حطمت الامبراطورية الرومانية، مثلاً، حضارة الإغريق، ورغم ذلك غلب تأثير روما بحضارة الإغريق كان عميقاً لدرجة أن حضارة روما صارت إلى حد كبير امتداداً لحضارة الرومان القديمة، وما يقال في ذلك يمكن العثور عليه في ظاهرة أخرى مشابهة — وإن انحلت في الكائنات التي تخفت عنها — بقصد بها ظاهرة نشوء الحضارة الإسلامية ورفيقها، وهي التي جاءت وليدة الاحتكاك والتفاعل بين أنماط من حياة وثقافات الامبراطوريات التي غزاها العرب (الامبراطورية الفارسية والامبراطورية البيزنطية)، حيث أخذ العرب القائلون من المصمراء الكثر والكثير من مظاهر الثياب والطعام والفنون والأساليب تنظيم الدولة وإدارة الحكم، لتنهض بذلك وتصره في بوقته واحدة، صانعة بذلك شيئاً جديداً مميزاً أطل على الدنيا وأضاءها بوبر جديد ألا يصبح غريباً بعد ذلك أن نجد أنفسنا محاصرين بصيحات الفزع التي تنطلق من داخلنا الآن، وسط دعوات ملحة إلى الانكفاء والتقوقيع والعزلة، وبحث ملح على إقامة «الشاريس» لعصد التفوق الحضاري بزعم أنه «الفزو، الأثيم» ثم هل يدرك أصحاب هذه الدعوات حقيقة أنه لم يعد بوصف أحد أن يحول بين الإنسان وبين ما يجري حوله في هذه الدنيا التي أضحت بمثابة قرية صغيرة، يوسع أن يسمع وأن يرى وأن يعرف كل ما يجري فيها بمجرد أصبع على زر جهاز التلفزيون أو جهاز ترانزستور صغير لا يتجاوز حجم الكف الواحدة؟ إن ذلك وحده كافٍ ربما، ليقنع أصحاب دعوى الانكفاء أو للعالم والحضارات، لا يمكن إيقافها عند الحدود وأحصائها للتفتيش ثم السماح لها بالدخول بد تفقيها، أو حسم منعها من الدخول خوفاً مما قد تحمله من أمراض أو ذرات غبار ضار، ومثل هذه الذرات موجود في كل حضارة طبيعية الحال، يزعج الناس ويؤرقهم، ونحن نسمع نرى كيف ترتفع صيحات الغضب في الغرب، تشير إلى ما يقدمه التلفزيون من مضاد العنف والإسلامه ومسللات، وكيف كانت كل دروسا علمت الصغار والكار كيف أحتراف الجرائم التي زاد انتشارها ويزداد ميلها في التصادم يوماً بعد الآخر، وعلى الرغم من ذلك فإن أحد ما يطالع أبداً بتخريم مشاهد التلفزيون أو منع إنتاج المسلسلات، بل فكروا في معالجة الظواهر اجتماعياً ونفسياً واقتصادياً وإعلامياً الناس بظهور ما يشاهده ابنزاهم من هذه المسلسلات، في شكل تخبيرات تستكشف الانشغال بالظواهر، وكأنها مريض من الأمراض أو وباء من الأوبئة التي ينفيها الرقابة منها قبل الرض والعالج هذا بعد الإصابة.

وما يقابل في أقاليم وشاهدنا، ينطبق على أفق ومشكلات أخرى كانت وليدة الحضارة الغربية في مجملها وليس التلفزيون أو وسائل الإعلام فقط، ومن ذلك تفشي انتشار المخدرات بين الشباب، وتفاقم مشكلة الأمية، وما إلى ذلك من مشكلات أخرى كثيرة أصحبل تلك الحضارة أنفسهم يعانون مما تحمله حضارتهم من أمراض، وهو ما يخيفنا نحن أيضاً من جرأه أن تنتقل إليها مظاهر حضارتهم فتنتقل معها أمراضها ومشكلاتها، ذلك أمر معقول ومعتبر، ولكن نقطة الخلاف تظل قائمة في أسلوب العلاج والوقاية والذي ليس هو، بالطبع، أو «اللقطة»، أو «الخصومة»، ولكنها أمور باستحيطة

يسابق العديد من المثقفين في بلادنا هذه الأيام إلى تبنيع المثالات، وعقد المؤتمرات التي تروعا من شر مستطير قائم الطغوا عليه مسمى «الفزو الفكري»، ولا يفلت هؤلاء في كل مرة أن يوجهوا النصح لنا أن نحترز فحشرب من كل كتاب وكل كاتب بحثنا من شيء جميل أو حليل في حضارة الغرب وثقافته، وأن نمص أدانتنا ونغلق أعيننا عن كل ما يجمله لنا الأثير من فنون فاضلية صموعة ومروية تحمل لنا من الغرب أخباراً أو أفكاراً أو معارف، لأن تلك «الفتوات» في رأيهم — ليست سوى القمام أعدت خصيصاً للتفجير في نفوسنا، تقتل أرواحنا وتدمر عقولنا وتأتي على كل ما نزهو به من طليقة وقيم وأصالة.

ولسنا نعرف بالضبط لماذا لم ير هؤلاء من وسائل الإعلام العربية سوى جانبها الذي اعتبره مظلماً رديماً، تغفل لديهم في مشاهد الحب أو الأحاديث المكشوفة عن الجسد، ولم يروا ولم يسمعوا ما تقدمه من أخبار وتقارير وأفلام في السياسة والاقتصاد والعلوم والفنون، فتوضع القضية بذلك في موقعها الصحيح وبمساعدا الحقيقي، وتكون تلك الوسائل مجرد وسائل لنقل المعرفة، وإزالة من أدوات التواصل الحضاري بين الأمم شأنها في ذلك شأن أدوات ووسائل أخرى لم يعد الاستغناء عنها أو رفضها ممكناً لفرط حاجتنا إليها وضرورتها لحياتنا وأطرافها لتقدمها، بغض النظر عن مصدرها أو مكان إنتاجها، وسواء كان ذلك المصدر هو العرب الكفار أو الشرقي المسحاح، فقد أصبحت أدوات الحضارة تلك تلعب من كل الدنيا إلى كل الدنيا تحمل أنماطاً وأشكالاً وأذواقاً تختلف باختلاف أصحابها وتتوسع، فأصبح هناك ظلمات لا بد وأن نركبها، وبضائع لا بد وأن نشتريها، وأفلام لا بد وأن نراها على شاشات السيمان والتلفزيون، وأدوية تعالج بها في مستشفياتنا

هل يمكننا أن ننسعي ذلك غزوا مهما كان أثره الذي يتركه فينا؟ وهل فرضت علينا هذه الأدوات عنوة حتى نوصفها بأنها «غزو»؟

حجة البعض في الرد على هذا السؤال القول بأن الفزو الفكري أو الحضاري ليس بالضرورة هو الذي يأتي اليأس محمولا في سفن القاذرة، أو يفرض على الشعب بقوة قائلون المنتصب في حراسة سلاحه من الجرائم من قبل حيث يفرض الفرنسيون المحتلون لنهزم ودراسة التاريخ من وجهة نظرهم) بل الفزو هو كل ما هو غريب أو جديد يترك أثره في ثقافة، ما يغير قوماً أو عادات أو سلوكيات أو أفكاراً سائدة ومن هذا الباطل يرى أصحاب هذا الرأي أن وسائل الاتصال الغربية بما تحمله من أفكار وآراء ونظريات وأنماط وعادات لها مؤثر في الناس فتجلبطهم بجانكم ما يشاهدون، ومن ثم يستبدلون سلوكيات بأخرى وعادات بعادات جديدة، وهذا ما يحدثونه وما يعترونه غزواً من نوع جديد

وفي رأينا أن ذلك لا يخرج عن كونه تأثيراً حضارياً، وهو أمر عرفته البشرية خلال عصورها، فالثقافة من الجماعة الانسانية القديمة تؤثر على الجماعة أو الجماعات الأقل منها تقدماً بصورة أو بأخرى أن لم يكن في الفكر والثقافة ففي القانون وطرق الحكم أو في عادات المأكل والملبس، بل وحتى عندما تنصهر أمة ما، بالقوة العسكرية أو على أعقاب منها تقدماً، تتأثر الأمة المنتصرة بالأمه المهزومة عسكرياً، ولو في أشياء أخرى بلغة الأمية.

✳ إعلامي وأستاذ جامعي من مصر

وهنا أقول إن ذرات الفيلسوف الضارب في حضارة الغرب، هي هذا النحو الذي أشرنا إليه لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن تخيف لهما أو دولا تلك مقومات الحضارة، وإقصد بذلك شروائنا من العقيدة والتقييم يكون لها درعا الواقعية الذي تحتفي بهار، وتراجع أمامه كل ما يخالفه أو يعطش به، وهذا ما نملكه نحن ولكننا - ومن أسف - لا نعلم به، ولا نعرف كيف نغيده منه، بل وكثيرا ما أسأنا استخدامه ليصير ألبان ضدنا، وبدلا من أن يكون درعا إحصي صمدنا من السهام صار قنالا ضاغطا يمنع الجسد من الحركة ويحول دون وصول الأكسجين إلى شرايين الدم. العودة إلى الاستبداد برزنا من الدين والتاريخ والعبادات والقيم هي الوقاية من أمراض الحضارة الآن، ولكن العذر كل العذر هو أن يؤخذ القول على عسومياته لنيتسشم الفهم فيصير الفارق هو كل كتاب أصفرت أوراقه وعلاء التراب، أو هو تلك الأوراق الثابتة علفت به في عصور الاضمحلال والظلام. فنحن وإن كنا نكافئ تراشا من الدين والتاريخ والتقليد معتدة جنوره إلى أصناف بعيدة في أرضنا، إلا أننا يجب أن نتحل بشجاعة الاعتراف. فنحن بأن تلك الجنور الضاربة في الأقاليم قد طالت عليها الجفاف بعد أن غلبت عنها الشمس ولم يرم عيشها الله منذ زمان وأزمان، ومن ثم فإن السبل إلى إحيائها لكنن درعا للامان في كل حال، إن يكون لا يعرضها لنصود البيت والتناقض واللاجناب.

في إطار عملية الإحياء لاستعادة حرافة النهضة من أصناف التراث، لابد من حركة إحياء أخرى للفكر والترجمة، تنطلق أساسا من الرغبة في نقل الحضارة الحديثة إلى الفتا العربية، وليس الرغبة في تحقيق أهداف أو أغراض تجارية أو سياسية أو غيرها. وفي هذا المجال أشر إلى نتيجة أبجدها أحد المهتمين بهوم ثقافتنا العربية، جديرة بأن تثير في نفوسنا الفزع والقلق في أو واحد فقد خلس البحث إلى أنه من بين كل مائة كتاب بدني صدر خلال الأعمار الخمسة الأخيرة كان سن بينها أربعون كتابا نعر إلى مضامنه مبعودا عن تصوره خروجا على النجس، وخمسة وعشرون كتابا تفكر وتفكر وتحتقر رموز النهضة العربية، والإسلامية الحديثة (الطهارية) ومحمد سعيد (الح)، وطهران كتابا تفكر وتحتقر رموز النهضة الأندلسية بظواهر النهضة الحديثة في الغرب وتتهمهم بالفساد والاندحار (فاسم أميع وطه حسين وغيرهما) وعشرة كتب تحيد الخرافة وتحدث عن ألقاص السحر ومعجزاته..... (تأليف من غير حكمة لصاندة الكتب وإعاضها ما عدم السماح بالبارور من بوابات الضود، وتشل في الأخرى نسبه لا بأس بها لم يسبق لها مثيل في هذا القرن.

أنا نعرف جميعا حجم مشكلة النشر وإيجادها في بلادنا، ونصرف كم الإحياء الذي يعالني منه شباب الباحثين في شتى صفوف المعرفة وشباب الإحياء والشعراء والمبدعين، في العثور على فرصة لنشر أعمالهم وإبداعهم، ونرى في ذات الوقت جشع الناشرين وسعيهم للالاهت لتحقيق الربح الماظالة، ولا يرون لذلك وسيلة سوى اغراق الاسواق بكتب الجنس والخرافة، والمؤلفات التي تصمى إلى تشويه رموز النهضة وعاداتها، والذي لا شك فيه أن محنة النشر على هذا النحو لم تبرز إلى حيز الوجود إلا عندما تحت وزارات الثقافة والفنون في بلادنا عن مسؤولياتها الحقيقية في إيقاظ الوعي، وتنمية الفكر والذوق، وإشباع الفهم للمعرفة، وشركت مؤسساتها في مجال المسرح والفنون عن اختلافها، تعانين من سيطرة المولفين التقليديين. انصاف المثقفين أو المثقفين المحدثين، فكان أن تراجعت النهضة التي شهدتها تحت يدينا التي شهدتها غالينا العربي في الستينيات من هذا القرن، والتي صيرت للثقارة، والكتاب بما أعظم الفرص لنشر الكتاب ويسر الحصول عليه، كما توارى الخيبات والتائه ما نزع به الكتب القديمة من سبل الخيانت والسخافات وهذا هو أحوه ما نكون إليه الآن، وإقصد به خطة واضحة دقيقة وجلية لنقل التراث، تحقق في الانتقاء، فتفرق بين الفث والمسنين، وبين فكر عصر النهضة وفكر عصور الخلف. كما تفرق بين عهود البعل وفناري عهود الزلفي واللتي والانتقاء، وبذلك تضمن أن يكون هناك الفهم الصحيح للدين، واستلهام التجربة والحكمة الصحيحة، ونستعيد الثقة في نفوسنا والشعور بالزهو الذي قد دفعنا إلى البليطة.

فأنا ما انتقنا بالحدث إلى عالم الترجمة والتي ينبغي أن تكون رائدا أساسيا من

رواد حركة النشر، يفتح الأبواب على مصارعها أمام فكر الآخرين وتجاربهم في العلم وحولنا، ويزيل الحواجز بيننا وبين ما بلغته الحضارة الحديثة وما أنجزته، نجد أننا أحوه ما نكون الآن إلى منهج، وإقصد به ذلك الأسلوب المخطط الحديث الذي يجري على أسسه انتقاء ما ينبغي أن ترجمه من كتب، ومن ثم تكون الأولوية لاختيار أمهات الكتب الاساس في شتى العلوم والفنون، ففتحنا لطيفاننا بذلك الفرصة لاستيعاب جوهر الحضارة في سن ميكتر قبل بلوغهم سن الإحواض والعقم وقبل أن يتعلموا الإحياء ما توسهم. ولذا بدت الفكرة صعبة أو بدا هذا الأمل صعب الفئال لا قد يتكلفه هذا الشروع من أموال (نظرا لأن ما نحتاج إليه يدخل في نطاق الآلاف من الكتب والمجلدات) فإن تكاليفه لن تتجاوز ما ينفق في إنشاء جامعة واحدة، بينما يفوق في أثره وما ياتي به من نتائج إقامة جامعات جديدة.

إن الشباب في إنجلترا، مثلا، يشب فيجد كل أمهات الكتب موجودة ميسرة له في لغته بعد أن جرى ترجمتها من لغاتها الأصلية (والألمانية والفرنسية والروسية ... الخ) إلى اللغة الإنجليزية. كتب هجرو وشوينهاوس وجيه وتشيكوف وتنجيب محفوظ وديستوفسكي، ... واسائر الكتب الأخرى في شتى مناهج العلوم والعرة، فكان ذلك هو الطريق الأسهل والأفضل إلى إحياء الشباب من طلاب العلم التسوق فيه دون أن تلقف العلقا حائلنا بينهم وبين ما يريدون تحصيله من معارف.

وتبقى كلمة أخيرة عن وسائل اعلامنا وكيف يكون بإمكاننا أن نتدخل إلى حلبة المناقشة، في ساحة يشدق إليها اعلام الدنيا، ينقل أحداثها لحظة ولادتها في كل موقع تحت الأرض أو فوقها، ويتبصر إلى الأبد، ويتبصر في الأبد، ويتبصر في أساليب الاماع والاتار، كما يتبصر في توفير وتسهيل الحصول على شتى أنواع المعلومات والمعارف. لقد جزم البعض بأننا لن نستطيع ذلك ولأننا عاجزون عن الدخول في ساحة السباق كما الله حاجتهم في ذلك فكانت القول بأننا لا نملك المال ولا نملك الامكانيات البسيطة على العناصر المطلوبة، ونحن حين الزعم أبعد ما يكون من الصواب والامكان البسيط على ذلك هو ظهور بعض قليل، من الفئات التلفزيونية العربية، أصبح قادرا على الاستدواذ على اعتماد الضاعف العربي، بنفس الفكر الذي يولاه للتعرض لمشاعفة قنوات إخبارية غربية. ولكن ذلك لا ينبغي أن يلهيهم عن أنه دعوة من قبل لمقاطعة هذه القنوات الغربية أو الانضمام إلى الاصوات التي تطالب بأنها غزوة الفجور والكراهية، ذلك لأن ما تقدمه هذه القنوات من أخبار والفكر وأراء وأنماط، ليس في حقيقته سوى التعيير عن ثقافة الآخرين والشوط الذي بلغوه في سلم الحضارة، وهو تعيير عن يرضى في سوق حرة للأفكار، لا يستهدف شخصا بعينه أو جنسا بعينه أو دولة دون أخرى، فهو يقدم إلى أبناء تلك الدول تنطلق منها وباسمها هذه القنوات الاعلامية وإلى كل من يعنيه القصدرة أو الاستماع أو المشاهدة في كل مكان على كوكب الأرض، ومعنى ذلك أنه ليس استهدافا مقصورا كنوع من الحرب النفسية التي تشنها الأطراف المتنازعة في أوقات الحروب العسكرية والحروب بالبراءة.

وبرغم من أن هذا الاعلام الوافد يحمل مصالح الدولة التي يحمل اسمها والتي يهجمها بطبيعة الحال أن تعبر عن عقائد ومذاهب تريد لها أن تنتشر، وتسوق بضائعها ومنعجات كل نوع، ومعنى ذلك أنه ليس استهدافا مقصورا كنوع من الحرب النفسية التي تشنها الأطراف المتنازعة في أوقات الحروب العسكرية والحروب بالبراءة.

خلاصة القول ... إن التقدير الحضاري والتعامل معه ليس له سوى معنى واحد، وهو أن نفتح قلوبنا تماما للتقدير الحضاري بكل صورها، يجب أن نقرا كل شيء، نسمع كل شيء، نناقش كل شيء، وفي كل الحالات فإنه يكال لنا دائما حق الانتقاء في كافة المجالات. أما ما ينفذ لنا من بعض أمراض الحضارة فاقصا مع الاثر، فإن الحصانة ضد هذه الأمراض لا يمكن أن تأتي باغلاق الأبواب والتواؤد وفرد الرؤوس في الرمال، بل بالايام المستمتر للثقاق الواعي لا لدينا من قيم وجعلها جزءا من التكوين الفعني والفسي للمجتمع.



كارلوس فونتنس يحكي روايته الجديدة

ترجمة: سميرة المنسي *

كارلوس فونتنس يحكي روايته الجديدة «ديانا أو الصائدة الوحيدة» وكأنه يعاود مرة أخرى العيش في تفاصيل حبه القديم مع نجمة هوليوود السينمائية «جين سبيرغ» التي مازال غير قادر على ذكر اسمها الصريح بالرغم من مرور ٢٥ سنة على علاقتهما. فالكاتب المكسيكي صاحب «جرينجو العجوز» و «موت ارتيميو كروز» و «نشيد العميان» والمدافع الدائم عن قضايا أمريكا اللاتينية وعن أحياء جماليات قاموس اللغة الإسبانية، كان يعتبر ومنذ سنوات طويلة من غير المرغوب فيهم من قبل الإدارة الأمريكية، وتعليق فونتنس على دعوة الرئيس الأمريكي كلينتون له ولصديقه جاريثا ساركيز على العشاء العام الماضي كان بقوله مداعبا: لقد مررنا من القائمة السوداء الى البيت الأبيض.

وبمأساة صدور روايته الجديدة «ديانا» كان معظم هذا الحوار الذي يعترف فيه كاتب مثل فونتنس في عمره الـ ٦٥ .. بأن الحب أكثر جدوى من الأدب.

«ديانا» أو الصائدة الوحيدة الجزء الأول من ثلاثية الميثولوجية وتليها «القاتل والوعده» و«ش الحرية» فلما تعود بالميثولوجيا

من الأساطير الحالية العظيمة تعيش دائما أصدارنا الحقيقية، أساطير البحر الأبيض المتوسط التي أعرفها أفضل من الفينيشية أو غيرها من أساطير العالم. إن أول ميلوسوف

يقول إن الشيء لم تصنع التاريخ .. والفتية هي الرجال والنساء. وفي البدء كانت الكلمة.

كان مؤسس علم التاريخ جيمس تيستا .. لأن الأسطورة أصل ومنبع ثقافتنا، نعود إليها، نعود إلى جذورنا .. وقد اتفقت بعلاقتها لنا أكثر من الثقافة الغربية.

الأمريكية، فالقوة، الثقافة لأمريكا اللاتينية ونش وناخها والغني بها وراه حقائق بعيدة عن عالم الميثولوجيا، يولد الخلق السياسي أو معاني الفرام .. كما حدث في «ديانا».

«من شغفني القول بأن الرواية ترجمة لسيرة الكائن الداتية»

بأنفرد الذي استطاع فيه الاعتماد عن ذاتي من أجل مواجهة نفسي أو لا ثم الآخرين

ولخصامي مع جزئية من حياتي لتجربة التخيالات من خلال امتحان الأدب. ويمكن القول إنها ليست ترجمة ذاتية سالفي التقليدي، بل «مسيرة ذاتية -روائية»، مما

يهمني هو وضع حياتي الخاصة بالاختار وتسليمها إلى تحدة الكتابة .. وليس كتابة إغترافاتي، لاني أرى الحب أكثر أهمية من الأدب. إنه يلتصقا .. لكنه بالمقابل -بمعنا

الكثير ... وذلك حتى استمر لكتابة رواية كبرى عن عاطفتي، وحتى الوصول إلى حانزة بوب التي أشد أن جاريثا ساركيز حصل عليها بوصفه مغللا لنا عوما

«ول تملت كتابة تحفة صعبة كهذه»

لم أعرف بعد، لأنني لم أقرر من رغبة البوح عن ذلك فالأمر بيد القراء

* كاتبة و مترجمة من الأرمين

« قد تكون المرة الأولى التي يرايتك فيها قرار الكتابة عن حياتك الخاصة»

- بالضبط، وقد كنت بعيدا جدا عن تنفيذ الفكرة، لكن .. وبعد أن بلغت من العمر

عنيا .. استطعت الالتفات إلى الخلف بنظرة أخذت منها حياة أخرى من تأليفي .. وربما تكون هذه طريقي في الرد على التشاؤم ومواجهته

«أو لعلها محاولة للبحث عن سلكية من خلال قصة حب قديمة»

- نعم، بما في ذلك من مخاطرة هائلة

«وكيف خرجت من النصيرة»

شخصيا، خرجت حرا من الكثير من قراء لم يصلوا إلى الخلاص ولم يشعروا بالرصاص

الرواية .. فهي اختيار قراءة وفراء ذوي أهمية وفردية

«بقراءة الرواية، راودني إحساس بأن إطلاق وهج العاطفة يتطلب معايشة

واقعية ودقة رصد لاشاعر آنذاك، أم أنك لا ترى ضرورة لذلك»

- الأمران ممكنان، فقصيدة الحرف تتم بتدخل التخييلات والمقدرة على «القول» بلا

أشجان، و«ماخ الرواية يتعين بقوة خصوصيتها كثير من الكتاب استوحوا رواياتهم

من روايات الحوادث في الصحف ونسجوا قصصهم من «ملاحظات حراء» ثم نشرها، مثل فلوبير مع «مدام بوفاري» التي بدأت من خبر عن امرأة متحيرة، أو ستندال في «الأحمر والأسود» التي كانت من خبر عن باحث أطلق الرصاص على صديقته في بهو

إحدى الكنائس، أما قصتي «ديانا» فتنبئ أكثر قربا وخصوصية

«في عام ١٩٩٢ قلت الرواية تبقى القياس الممكن والوحيد للتوغل في الوقائع، وأن للماضي بصيص أكثر واقعية عندما تلمسه القصيدة» فهل رواية «ديانا» هي

رعة منك للعيش في تفاصيل مرة أخرى؟

- تماما .. فلتفاصيل الحياة الأكثر قربا وأعمق من قلوبنا .. نهب من الوقت، دون أن ندرك

كيفية تلاشيها، توجد اليوم عناصر تترافق حياتنا ويجهل كيف كانت حياة أسلافنا، ومن

حسن خلقنا ان رسومات ميتزيتو، و ميلانتيك، انتقدت صورة واقعهن من الضياع
* تخلف ديانا، من الزحرة (البروكية) التي عودتها عليها فهي بسيطة ومختلفة... فهل هي
ضرورة اننا نطبع طبعه الرواية لم نجاوز الى شكل آخر؟

- بهذه الثلاثية التي اسميتها (تدوين زماننا) تركت لها الفضل الصحفي، جاسلوپ يعيل ال
البساطة نون حاجة لاستخدام التكرار التقنية التي لدى الكثير منها، وبصوتيات عدة... ونحن
لشرع في موضوع رواية ما، احدث فورا عن النوع، ففي باخل كل موضوع نوع ما يرسل شكله
ال الروائي حتى يتكشف.

* مثل تحولات بيكاسو... ولكن على صعيد الكتابة؟

- نعم، وهذا تؤكد ثقافة عصرنا.

* او قد يكون الملل من النوع الواحد؟

- ايضا، لاننا نلوع وحيد بالاب من الممكن ان تكمن روعته بإثارة الجدل.

* والبساطة في رواية ديانا تكمن بقوتها العالية؟

- لدرجة انني لم اجد ضرورة الجهد عن تعقيدات شكلية.

* نكتب «البطلة» بغير اسمها، اعتقد ان القراء لن يعرفوا إنها البطلة للمروعة سبعين ع؟

- الجواب يعرف ذلك. ومماثلة البطلة بغير اسمها ليس بقصد التستر على هويتها الحقيقية
تبو الرواية ملوثة، وكماكيت جلدنا بغير انصاف، هالة الحياة على تقاسمها، إذ إننا ننهني من
فراستها وليست لدينا لمكانية القول: إنها الحقيقة؟

- بمعنى او بأخرها صحيح، جراني ثقلت بالاحتمال، وهذه طريقتي لانقاذ الرواية، اريد
كتابة رواية واقعية الاحداث حتى تعني، واستند عليها في كتابة روايات أخرى مكتبة التصديق
ومعلولة الرواية الثانية تجري احداثها في كولومبيا وباطلال لم اعرفهم بما يكفي... والثالثة في
تشيلى وسوف اتى بأحداث عن اشخاص اعرفهم منذ طفولتي واشروا في مصري بعد ذلك.

* كيف ترى جين سبيغ (أو) ديانا؟

- كانت امرأة جذابة بالحب مركبة الشخصية، سعت لتدمر نفسها بطريقة لا تصف.

* وانتجت بالانتحار مثلها؟

- وسبكرة لقد تحولت الى ديانا، كانت امرأة قلقة صرعها الكتابة.

* كان عذابك لها في الرواية لكونك ازمنا بقضايا الشعب واضرتها كالجرجل... ولكنها مجرد

كلمات، لا لك من ضارب ابدأ في الجبال، لذي انما بالكثير؟

- فانا صهيبي الكتابية والسي القتال في الجبال، حيث لا جدوى مني
هناك لم يطالب أحد فولترير بالاضام الثورة الفرنسية ويبيد بندقية صيد، الذي
حدث انما استخدمت هذا السلاح ضدي. ولا أحد كسلارة يتقن دفع للرجل
للاحساس بالذنب. إنك بارات في تعليمنا هذا الشهور.

* ويكتابة هذه المشاعر، هل تحدثت منها؟

- ابدأ، فالرواية تتناول عالمي الداخلي، وتجييب عن سؤال (جواني) ولا استطيع رؤيتها كجذرية
خاصة، كل ما هناك انني تعاملت معها كحقيقة أدبية، واقعة اواجه بها العالم الفسوي...

* ولماذا اقتصحت معاصرة تعيش الذكريات؟

- ربما لانني وصلت الى لحظة اريد فيها رؤيتي حياتي من خلال قدرتي على تحليل نفسي، إن
كوارث الحداث سبب انقراضنا الى مقبرة القنوس في بعاليز خيالنا
لقد اغتال كورين سكان المكسيك الاصليين بسوادها ماهرة، لا عجز عن تخيل عالمه وفيه،
والشعابة في حياتنا اليومية تتركز عن إدراك الآخر، وليس عبر الفنتازم السياسي، بل الانسانية
الطبيعية، وبضرورة ملحة الجميع، هذا ما سميت من اجله في الرواية معرفة ذاتي ومعرفة ديانا
وأخريين بدوا بغير اسمائهم الحقيقية كان يعرف عنهم لاختصاصهم من جديد.

* ويجاوز ديانا، ما الذي يحدث في المكسيك؟ ومن وراء الانغلاقات السياسية، من
وجه نظرك بوصفك مشغول بقضايا بلادك؟

- إن مخاض الديمقراطية المولم، ولادة متعصرة قامت حولي ثلاثة عام من الاستبداد إن
لحدث ديمقراطي تقليدية أمر في غاية الصعوبة، إذ كيف تنبج بجانب تجارب متراكمة في البلاد،

بثقافة هائلة، مع القنو الاقتصادي والاجتماعي... همتا موضوع لا يناسب مؤسسات عاجزة.
للمكسيك حالة خاصة يصعب مقارنتها بما يجري في الديمقراطية الأخرى، كاسبانيا، ليتنا نحظى
بإذاعة السريسي التي حطيت بها اسبانيا عنصرا العتيرة بوررة الفول، الملك انقانا استقبلها من الفلر
والدم بعد موت ديكتاتورها.

مخاض المكسيك، كحال غيره، سوف يتعاضد عن عطاء والام، ولهم هناك من يستغل قينا ما
يسمعه يطمعن بالخصائص.

وشمة اعتقاد بعلاقة مايفيا المخدرات بالانغلاقات، وينبغي عدم تعقيب عوامل أخرى،
ولا تجاهل من يصعد في نهر متعب، ليوثمن من فتح الطريق أمام السوق الحرة،
وتضير العلاقة المستقيمة مع الولايات المتحدة، إن ازدهار هذه التطلعات، في المكسيك
سوف يقود الى سيطرة المخدرات في البلاد، هناك الآن ٣٠ - ٤٠ مليون مدمن في
أمريكا يتعاطون المخدرات يوميا، فأيمن هم بارونات المخدرات في أمريكا؟

* وما هو رد الرئيس كلبتين عن ذلك، عندما تناولتم الغشاء معه برفقة صديق جاريا ماركيز؟
- قال بأن فاسقو الجديد سريع الجريمة، وسيمكن وسيلة ناجعة في يد البلايس الأمريكي،
ولكني اعتقد ان احداث الجريمة من جوروسا يكون قرار ايداة المخدرات، ويقارو بل على الأقل
في أوروبا وأمريكا، ويدون ذلك سيسقي القانون جبرا عن ورق.

* هل ترى ان للمكسيك ترم بمأزومة بقاء ابناء، للفساد لاطاعة التغيير السياسي؟

- قلت من قبل ان ما يحدث في المكسيك ليس مؤامرة، ولكني اليوم أغبر رأيي وأوافق على الاعتقاد
بوجود المؤامرة تتناغم مع ردة الفعل عامرها عن الساحة الروسية التي عضتها بصفة غير
رسمية اعاقست طويلا عن معرفة من تنبئ ان خلاصنا بدعم الديمقراطية وإصلاح الجهاز
القضائي المكسيكي بوصفه، أي الجهاز القضائي، أحد العناصر الأساسية والمسؤولة عن
الاحداث، وهذا هو تحدنا لاجل قيادة سياسية صادقة

* قلت مرة ان تشتر بالسوء إن لم تضع بيضك، كل صباح؟

- نعم، لانني بحاجة ماسة لها.

* كماجئت الى الفيش ضمن جاذبة مليتية؟

- اتاحب، فانا ككتب الحب روائي، اسالك الكلمات من زخم مشاعره الجوفية، حين يطق أحد
ما على أنني اميل الى التحول، اوجب بالكتابة - بالقصبة - من مثل تساق الجبال بالنسبة الى
أخريين، ككتب بصعوبة، أفقد عن ضوئها الكثير من روني واستهك بويين بصدي.

* في رواية «ديانا» قلت بانك تكتب طائلا هي بجانيك، واعتذر
لأنني اذكرك جترا جعلك عن هذا القول؟

- نعم لقد مضى زمن طويل دون ان أرى شيئا، ولكني تعلمت ان ابقي في حالة حب دائمة
كحب زوجي، لقد حلفت ما بالانني وتصلحت مع فنين العالمين في سني الآن

* كيف تسمير امورك مع ابنتك؟

- ترم بصعوبة، لاختلاف الاجيال، مرة سمعت ابنتي تقول لادى صديقاتها، وهي في السابعة
من عمرها بعد ابي مثله، وكان لحظة ظفري في حياتي وعندما بلغت العشرين من عمرها
سمعتها تشكر لاصديها بأشري صعوبة ان يكون لك اب يبالغ من خلال الصحف كل يوم.

هؤلاء الابناء هم حصيلته نتاج زوجي قلتي وعن عمر ٤٥ - ٤٦، استسلمت ان اوجد مع
ابني علاقة متبوية فهو يعرف ما يريد، ويملك جمالياته الخاصة عن الحياة، وعلى الابنة
لاكتشاف طريقها، ابنة أخرى من زوجي الأولى التي انصلعت عنها عندما التقيت بديانا

وانكرت هوانا قالت بانني فقدت انسانيتي، وقد كان قولها دقيقا، فالدون جوان الذي
عشنا قتل الانسان في باخا، لقد ابركت كل مبكر إذ إنني فقدت الكثير من انسانيتي

سعا ولدت للزعة، وربما ينشأ رجعي لانني لم استطع ترميم علاقتي معها مرة أخرى.

في رواية «ديانا» تركت العنان للكاتب المتقف أن يختار وشاح
الروح، وهذا سر جمال القصة، كما حاولت الاجابة على سؤال
«لوسيسا كوتمان» زوجتي الأولى وعلى عتابها في حتى وإن لم
تستطيع قراءة ردي، لانها قد انتحرت العالم الماضي.

أحوال العاشق

مخيلة الماء

في

منار فتح الباب *

ثقب الوهن والالم في الروح فتتحرر وتنطلق..
الألوان في (أحوال العاشق) حادة، تتنوع بين الأسود وهو رمز الليل والافتراق والموت، والأبيض وهو رمز الحب والحلم بالحياة والتحليق إلى الأعلى في الأفق.. ترحل الألوان بين النجوم والسموات وعالم الخلود المتحقق لا في جسد معنط وإنما في حروف مجسدة لها تشكيلها الخاص وكأنما هي الكلمات السحرية التي تفتح مغاليق الكون في الزمن السحيق وزمننا، أو كأنما هي الشفرة الخاصة بلإله الشمس (رح) التي لا حياة إلا بمعرفتها.

(كان الليل يكرأ في ذاك العام.. لم تشهد الدنيا مثله، يقال في الأساطير إنه يحل مرة واحدة كل خمسة ملايين سنة. تظهر فيه أنثى تتبدى على العالمين بعلى مقامها، وتناثر حالها، ولققت شعرها وشفافية خصرها وسموق جديدها، وانتشار أريجها في الأفاق، تدخل في نور حببيها الغريب القادم من بلاد الفراعين، يجعل موته على كفيها، يتقدم لقلهاها، فتصوطة ألوف من الأطياف عن يمينه، وألوف من الملائكة عن يساره في خطواته تدخل السموات في الأرض، يلتقيان في المرة الأولى، ويتحد النوران، يبقى نور واحد يشع بملا الأكون، ويدخل المحب ديار روح محبوبته، ويمشي / وأنا أمشي كنت غيبا في الحضور).

ولأن الموت هو الطرف النقيض لمنظومة الحياة / البحث فإن جملة هذا النص ذي الروح الصوفية تنحو نحو التوحيد وبروز القيم عن طريق التناقض، وعلى الرغم من اصطدام لغة الشعر الجملة بالاستعارة والمفارقة بلغة النثر السردية الأفقية، فإن الشهاوي قد استطاع أن يوائم بينهما لأنناج نص جديد دوائه شعري يستريح فيه تحت سماء باكية، نص تخلقه الذاكرة والالم، ويغنيه الموروث الحضاري والأسطوري في المروحة بين طرف أول هو النفس المنشقة بين الذاتية والانفصال عن الواقع لاستكشاف الذات وتهيتها للالم وطرف ثان هو التوحد مع الواقع والالتحام بسكونه وصخبه.

تتفجر النواة الأولى لخلية الزمن منذ قرون وينبثق المكان الأول للأرض الخالية من البشر المتحمسة فقط بالسموات، فتستقر نطلقا الزمان والمكان معا كقطرات ندى فوق العبارة

من داخل الجدلية الثنائية للفكر الفرعوني يستمد الشاعر أحمد الشهاوي بعض تفاصيل نصه في (أحوال العاشق) الذي يجسد العلاقة بين القديم / الحلم والحاضر / الألق والموت / الحياة حيث إن كل طرف وجه آخر للطرف الثاني في منظومة تجاور وامتداد، أي أن قبعة الموت لدى الشهاوي طرف غير متقابل أو مفاكس لقيمة الحياة وإنما يجاورها في منظومة ثلاثية دائرية تحقق فكرة مقاومة الحزن والفناء بالبعث والميلاد في لحظة جديدة: حياة / موت / حياة من جديد (بعث).

هذه المنظومة التجريدية التي يمثل الموت فيها العدد (٢)، ويمثل البعث العدد التسالي (٣) تنطبق تماما على الاختيار الأسلوبى للعدد (٣) - وهو عدد سام مقدس - في (أحوال العاشق)، إذ كلما يحضر العدد (٢) نجد دلالة للموت، وكلما يحضر العدد (٣) - ونلاحظه بكثرة - نجد دلالة للبعث، مما يشير إلى صدق البوح في نص أحمد الشهاوي وانشغال اللاوعي فيه بفكرة الموت بوصفه مرحلة انتقالية، أو جسرا بين الحياة والبعث للحياة مرة أخرى في خلود يصنعه الحرف العربي. والموت هنا في توازن أسلوبى مع مخيلة الماء التي نراها تطفئ على أبداع الكاتب، فزهر النيل ومياه البحار والمطر والآبار والندى والدموع والعرق مبرأ كضرب بين الحياة والموت وبين الموت والحياة من جديد، فالجفاف وحسب التجديد والنقاء والطهارة والشفافية والقداسة منذ العصور القديمة

(كان يوم الاثنين. كنت في الصف الأول الثانوي لم تكن الدراسة قد بدأت إلا قبل ثلاثة أيام.. سألني الكثيرون عنه، ولما دخلت سعاد التي تكبرني بعام وثلاثة أشهر، نظر إليها، في هذا المساء اشتعل الماء وسقطت النجوم في سريرى، غرقت في بحر البكاء، حزني طهر نفسي).

أما الأنتى / الألم / الأرض منبع العطاء والولادة، فهي تغيب في النص حينما وتظهر حينما آخر كالإضاءة المتقطعة في مسرح موحد اللون، فهي شرط التحقق والوجود. دفؤا ونورها يشعل ليل الغربة والوحشة في الأسفار وعلى سرير المرض، تحط كطائر أسطوري على

★ كاتبة من مصر.

النضرة في شجرة ذلك النص الجديد ذي الجذعين : الروائي الذي يأخذ من السيرة الذاتية ما يعقه، والشعري الذي يضيف بريقاً للرواية وسحره له تأثير نشيد الانشاد المعصري.
(كنت نسياً منسياً فاندخلتكم نواله في بلاديها، ومسحت بكفها الأيمن على جسدك. قبلت عينيك، فصرت لي، وكنت أنا لك قبل سنوات أربع، أو قولي دهراً، أو قبل أن يبني الله بيته الأول، يخلق شمساً الأول).

وبواسطة المخيلة الأسطورية الجامعة بين الشعور واللاشعور نستطيع أن نقف على الملامح الصوفية والأسطورية في نص (أحوال العاشق) المتميز بكونيته. إنه في جدل مستمر لثنائية الواقع / الأسطورة واللقاء / الفراق أو الجمع / الشتات، ذلك الجدل الذي يحقق التشبث بالحياة حينما يتكون الوعي بها عن طريق التوتر الكامن منذ الطفولة نتيجة تزلزل الأشياء ومحاولة تفسيرها، المفهوم منها والغامض أيضاً، ذلك أن الرمز والأسطورة يعملان إلى الوعي مخاوف طفولية قديمة على حد قول الباحث روللو ماي في (شجاعة الأبداع).

نرى في (أحوال العاشق) التقاء الثنائيات: نهريْن، شفتين، جسدين، الفرعون الحاكم والفرد الحالم المنكسر، انشطار النفس، انشطار البحر - وهي معجزة دينية قديمة - إلى نصفين: غيب ومالح، لقاء الموت / الصمت بالحيالة في الذكورة، لقاء الأم الغائبة / الحاضرة بحلم الابن / الطفل / الشاب الذي يفقددها في محاولته لتحويل المعنى إلى معنى وفي رحلة بحثه عن حقيقة ثابتة تجلب له الشعور بالطمأنينة والدفء الذي يندرج ضمن العمل الأدبي للنور.
الحقل الذي نزلت على جملة واحدة فاض بهر اسمائها وأغرق الأرض، وزادت معرفتها فادركت طائري وسائله / فضضت الورقة وأدبت بهاء الكلمة وكان صمتك سيداً لحزني.

إن كلمة (أن تعرف) الاغريقية تعني أيضاً أن تتزوج بامرأة، فالمعرفة في الأصل مرتبطة بالزواج والتوحيد والاندماج، ولأن الماء هو أصل الحياة والروح الذي روي التربة لتثمر، فإن العشق / التوحيد هو وسيلة المعرفة المتحققة في لغة تركز لمخيلة الماء حيث لا صوت إلا له، ولا لون إلا لما يعكسه من ألوان حيث نقاء الكون وعذريته التي لا تقصها إلا الحقيقة. هذا الكون المركب للتراكم الخدرات الذي يعقد بدوره العيارة الشعرية لتستمد وقودها التراكمي التوليدي من حداثة اللغة فتطرح أمام قاريه يشارك النص إحساسه بالكونية والشمول مؤدية ما يسمى بلاغة المسكوت عنه.

(رأيتك كصفاء زرعها قبل قرون مضت على رأس أرضا التي تزعى أمياه الجارية من عين انوار تقف في منتصف النيل تبكي، وكلما سقطت سماء دمة طلعت صفصافة وانثى تقرا الشعر وتديء ليلى).

إن الشهواني يعكس الصورة المألوفة للحياة ليكون صورة جديدة خاضعة لرويته فالمؤلف أن السماء تحوي الوردة، غير

أنه يقول (وردة حوت السماء)، كما يقول (سقطت سماء دمة) بدلا من (سقطت دمة سماء) شعيراً بذلك إلى فعل المطر المألوف، وكأنه يقلب الكون، فالسماء أرض والأرض سماء (ترى هل هي رؤية الراقدة على سيره رقلاً)، مما يصنع وعدولاً شعرياً خلاصاً يرقى بالنص ويفضاه، مبرهنًا على جدلية الحياة والموت الأبدية.

وكثرة استعمال العدول الشعري تدل على تغلغل سمة التبادل المزدوج المميز للموروث الفكري الفرعوني في بنية لغة الشاعر التي تشكل الصورة، كما أن وسيلة في استكشاف الأشياء، تعتمد أحياناً على اقتتران المجرد (السماء - الضوء) بالمحسوس (الوردة - الدمة - الماء)، من خلال التهام ثنائية أخرى للوردة مع الماء قهراً للموت، وهو فعل مشابه لحرق أوفيليا - بطله هاملت - في النهر حاملة باقة زهر، وهو الفعل الذي لاحظته بإشلال في دراسته لمخيلة الماء وعلاقتها الوثيقة بالموت ضمن استقصائه لأسطورية عناصر الكون الأساسية، والبحث في جذورها.

ونستطيع أن نتبين ملامح الذات والمرأة في النص مجردة أحياناً فتبدو طليقة، ومحسوسة حيناً آخر إذ تتشكل لها ملامح وذكريات.

(من سسيس صوت سماء روحك فاضت بشرك بعين ماء مائها ورده حوت السماء بدمع تاجبها).

نلاحظ هنا تشكل العبارة ثلاثياً والمؤلف هو الثنائي فبدلاً من عين مائها يقول عين ماء مائها، وبدلاً من دمع تاجبها دمع وهي تاجبها، وهكذا يسير نمط العبارة في (أحوال العاشق).

إن أحوال العاشق نص يجمع الماء، يظهر الكون بشارة ورياحه وجزيئاته وبماء السروح وروح الماء، في لقاء بين المحسوس والمجرد (الماء / النور)، حيث الماء هو الجزء الثالث الذي يتزاوج مع جزءين آخرين: الحياة / الموت، الرجل / المرأة، رزاده يتجمع في محاولة لقهر الشتات التي ترمز له الصعراء والجفاف والأفق المفتوح بلا معنى حيث اللون الرمادي عديم الدلالة - (كل ما كتبت وما سأكتب محاولة لجمع الماء في يد الزمن - أنا في الكون وحدي، ذاكرتي اسمها، وتاريخي دمه، ولون مائي لون إنائها). أنا شاعر أصطاد سواد الليل من نور قلب السماء، أرض البحر بماء الخيال، ينبوع ماء حياتي هو العشق، من حشائش طريق الزمنية لتعاقب الليل والنهار مراوحاً نفسي / في كل شجرة ماء طيور سوداء بيضاء باسمه في حزن رمادي سرمدي).

إنها طيور الشهواني التي ترمز بهذين اللونين للحياة والموت متعاقبين في جسد مريض لروح مفتربة دائمة الترحال... إنه نص ركيزته العشق والدورة الزمنية لتعاقب الليل والنهار مراوحاً بين مقاومة السقوط والانكسار ما بين حزن لحياة ربما ينطفئ نورها في الغربة وبين رحيل إلى أفق لا نهائي من النور المنكسر على صفحة مياه تفيض بروج الذات العاشقة للكون، وتحملها دون أن تتجلى أو تغوص بها أو تقني إلى الأبد.

الصوفية الشعرية في صالون الخليل بن أحمد الفرهيدي

عادل أبو طالب *

وبأيدي ذي يده تتصرف عن مفهوم التصوف ك مصطلح، تلك أن هناك اختلافاً حوا
هذه المفهوم، فضلاً عن اتساع دائرة تعريف التجربة الصوفية الذي أوجزه د سعد عيسى
بحته نظرات في التجربة الصوفية في شعر الشاعر العماني الواح، بقوله «أنها حالة روحية
تتصل بين العبد بربه تتصل بالشمس بالامتصاص، وهي تجربة لا تخضع لنطق العقل
الواعي وقوانينه، وإنما هي حالة من حالات الوجود الباطن، لها رموزها الخاصة، من ثم
قهي، غيرة روحية، واعتزال العالم البشر،، وأيس هذا التعريف للدكتور دعيس بعبد عن
التأويل الذي استخذه زميلاً د، سلام، ود الطاهر مكي في وصفها لجماليات الإبداع الشعري
لدى رابعة وإن العاصم لكن ربما اختلاف صامح البحث هو ما أدى إلى التباين في الرؤية
المنهجية لتطبيقاتهم على الشعراء الثلاثة، فبينما توقف د الطاهر مكي عند تفاصيل الرحلة
الصوفية لرابعة من ولادتها إلى اكتشافها كاشفاً عن مساهمات عامة في تطور علاقة رابعة
بالوحد عز وجل، شوقف د، سلام عند السمات الأدبية في شعر ابن الفارض، كذلك د دعيس
الذي دخل إلى شعره بالتعرف إلى مفهوم مصطلح التصوف والزم لدى الصوفية، والتجديد
والحناء في صياغة الشعر الصوفي وقد وضع هذا المدخل النقاش على الحروف في كثير من
التساؤلات التي تنار لأول وهلة عند مناقشة الشعر الصوفي، وربما كان في رأي د دعيس
حول كون الشعر الصوفي أشبه بطورة في اللوقف والتشكيل، وأمر ما تتسم هذه الطورة
الحدودية في اللغة التي يستخدمها هؤلاء الشعراء النصوصة، الأمر الذي يؤكد تزاوية وحدانية
التجربة الصوفية في نفس الوقت، وإنما انكا عليها شعراء الحدائق الشعرية العربية
لدا كانت هناك أهمية للوقوف عن ذلك العالم واكتشاف قوانينه ورموزه ومفاتيحه وأول
هذه القوانين يتكشف في قول د الطاهر مكي عن رابعة العدوية بأنها أول من تكلم في الحب الإلهي،
وهي التي أولدت للفن في التصوف الإسلامي، بالحنى الحليفي الكامل للحب، لا مجرد
التعبير عنه بالألفاظ تعبيرا ظاهرياً، إن للشعراء الصوفية الذين تنطلق من صديق خاص مع الحالة
ويأتي منوع الشاعر العماني، ابن الواح الخروصي، مختلفاً إلى حد كبير عن منهجي رابعة وإس
الفرار حيث مزج منهج الصوفي الشعري بالروح الإيماني، ويرى د دعيس أنه دعا إلى
اصلاح المجتمع، ومقاومة الفساد، وانتقل محذراً مدنية حيية إلى قلبه، وهي مدنية مزرى داعياً
أطباع إلى الاندماج بما يخالف شرع الله، لتعود هذه المدينة العربية في التاريخ والوضاعة في
صداقتها، وأما جادة القديمة، يبدو لك في هذه القصيدة التي اشغلتها عاطفته الوطنية، وبغيره
الاسلامية، وتمتد بتدريج إلى السوسية، إذ نجد معجمها اللغوي والتعبيري سهلاً بسيطاً غير
متشوب بغريب المظهر، وغير معقد التركيب ولم يجرى، محسناً البلاغة مصطفة في أنساب كما
تتساب أفراح الله في علق دوناً شوايل يقول (الواح) في هذه القصيدة ناصحاً أهل «نزي»
ألا هل مبلغ نبي رجمالاً نصيحات .. ويورك من وعاء
فأني «صالح» لكم نذير وهذي «ناقة الله» وماها
أطيعوني وأبوا عن طريق تؤول بكم بشر متهاها
عقدنا قلباً ذا «نزي» حصاناً عفيف الذيل تنيل من زناها
وكم فيها عهدنا من رجال تحق الشمم وزنا عن حجاجها

تعمل التجربة الصوفية كتابة ومعاشة نراه غير محدود، ويعمل التراث الصوفي دليلاً
قائماً على إفرادتها وتمييزها واستمرارية عطاها كرمها، هذه التجربة - موصولة ومعدنة في
الزمن والمكان الانساني، تزاوية ومعاصرة في ذات الوقت، وكون نتاجها أيضاً يؤثر تأثيراً
مباشراً على الحركة الحضارية والثقافية وفعايتها، وقد حظي التراث الصوفي على مدار
التاريخين القديم والحديث باهتمام يتوازي مع التراث الإسلامي الذي تنبني عليه أو تنطلق
منه الرؤية الصوفية عامة، هذه الرؤية شديدة التمايز في بنائها بكل مستوياتها، أيضاً في
قراءتها للدين والعلاقة بين العبد وربه، والتصوف كما يقول الامام القشيري «لا يصطدم مع
أي مبدأ من مبادئ الشريعة، فإنما اصطدم مع الشريعة لم يكن تصوفاً، لا يمكنها الجزم
بأنه لا يكاد يتخلو تراث بلد عربي من كاتب أو شاعر أو مفكر أو شيع صوفي».

ومنذ مطلع هذا القرن، ومع حركات التجديد والتطوير كان ثمة احتفاء خاص بإضامته
الجوانب الخلفية في التراث الصوفي العربي، فحققت العديد من الكتب الهامة لدرجات
الصوفية الكبار شعراء وكتاباً، وقد اعتصمت الحركة الشعرية الحديثة العربية في تحرير
رؤيتها لتقوم التجربة العربية مرتكزة على هذا التراث الصوفي الكبير الذي خلفه لنا أمثال الشيخ
الأجلال من عربي، السهروردي، الحلاج، القشيري، الغزالي، رابعة العدوية،
البيهري، ابن الفارض، الجليلاني، الجيلي، ويعبرهم من أقطاب الصوفية

وقد استعار شعراء مثل الوهبي ونزارك للملاكمة والسباب وصلاح العدويين، ومحمود
نوريش، وغيرهم من الأجيال التي تلت زواج الحدائق الشعرية العربية هؤلاء، وحتى اليوم
استفادوا على أكثر من مستوى خاصة على المستوى اللغوي وتشكيل العالم وطرائق وتكتيكات
الكتابة، وربما ظهر لك جلياً وواضحاً في استقانة أنونيس من الشعر والحلاج وابن عربي
من غنا ثباتي أهمية القراءات البحثية التي قدمها كل من د محمد زغلول سلام استعار
الأب العربي بكيفية الأدب جامعة بينها، واد الطاهر مكي استعار الأب العربي بدار العلوم جامعة
القاهرة، واد سعد دعيس استعار اللغة العربية بجامعه في شعر، في «شعر في قلب الألهي»
من خلال تحليل أعمال ثلاثة من شعراء الصوفية الكبار وهم رابعة العدوية، ابن الفارض، ابن
الواح الخروصي، وذلك في اللغة النقاشية الخامسة لمصالحون الخليل بن أحمد الفرهميدي -
الفاقي والتي ادارها د مصطفى الشكعة استاذ الأدب والفكر الإسلامي بأبى جامعة
شعر، ولتفتحها معالي السيد عباد في أحد بن سيب اليوسفي سفير السفلة لدى مصر
ومندوبها للنام لدى جامعة الدول العربية ورأسي فكرة صالون في يناير الماضي، وبأنه في
إطار إضافة الجوانب التوضيحية في التراث العربي من الجانب الخليلي، الأمر الذي تحققت حلقات
الصالون الذي يحمل اسم علم من أعلام الثقافة العربية قديماً وحديثاً، ومنس النظر أن لفظ
الصالون لفظاته الفارمة - كما ذكره رابع - مغالطة عامة في الثقافة العربية

وإنطلاقاً من أهمية هذه الجوانب التي قدمها الصالون من خلال أساتذة متخصصين في الأدب
العربي، سوف نحاول التوصل منها نظلياً ورصداً لما تقدمه من رؤية سرجون لا تصعب شبا للقرارات
التيه السابقة عليها وهي كثيرة وعامة، والتي تناولت الإرث الصوفي من كافة زواياها

* كاتب من مصر

فأين الصالحون ؟ أما قليل قلى الدنيا وواصل من ملأها

وعلى مستوى السمات الأسلوبية فإن : سلام يرصد في شعر ابن الفارض استخدامه بكثرة الصمات البيديعية التي تنجي على طريقة أهل عصره ما لمع عنها وليس من مجرد رصد ظاهري بالافلاخ... وهذا الصمد هو الذي جعل أبيات رابعة التالية تعالج مدى أرجوح عديدة مله السمع والصبر والفؤاد تقول

أحزن حين : حب الهوى / حب لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى / فشغل بكذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهل له / فكشفتك للحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا، ولا ذاك لي / ولكن لك الحمد في ذا وذاك

وإذا كانت رابعة قد عبرت عن حبها متجردة ومضامينية عن كل ما هو حي فقد عبر ابن الفارض - كما أشار د. سلام في بحثه - عن هذا الحب والوحد الإلهي بصورة شتى من التعبيرات التي استعارها من شعراء العرب العذري أحياناً، وقلقه وقد مله عليه الحب كل قلب، وغيبه عن كل شيء إلا عن محبوبه الذي لاقي في سبيل الانصاف به والاتحاد معه ما يجعله في ذاك، ولا ذاك لي، ولكن لك الحمد في ذا وذاك

يبحر العاشقون تحت لوائى / وجميع الملاح تحت لواءكا

وعلى جانب آخر صاغ ابن الفارض وصف محبوبه في تعبيرات حسية اختارها من أوصاف الخمر وكؤوسها ومعاليسها، لكنه كما يقول د. سلام في بحثه - يخرج بها إلى المعاني المطلقة، يقول ابن الفارض

شربنا على ذكر الحبيب مدامة / سكرنا بها من قبل أن يخلق الكون
ها البئر كاس وهي شمس يدبرها / هلالا وكم يسدو إذا من جرت
ولولا شئنا ما أهليت لحائنا / ولولا شئنا ما تصوروا الهوى
وكذلك الجناس بالونه التام والتسابق والخالف، والذلل والمركب، هنا على مستوى الصناعة اللغوية، أما منصفه المعنوية فنجد تدور حول التشبيهات والاستعارات التي عبرت في شعر الغزل والغمر في الأدب العربي القديم.

ويشعر د. عيسى آل الطوائف بالقوة في شعر ابن السواح وأبرزها غرامه بغريب اللطف، وميله - أحياناً - إلى استخدام لهجات غير شائعة، واستخدامه لبعض الضرورات أو الضمائر الشعرية، وهي ضرورات أباحها علماء العروض، كاستخدامه المقصور، وقصر المدود، كذلك استخدامه ظاهرة التكرار لتأكيد فكرة معينة

وساء القصيدة سواء كان عند ابن الفارض أو ابن اللواتي يشبه البناء التقليدي للشعر العربي، وربما يبدو ذلك أكثر وضوحاً عند ابن الفارض ولكنه كما يقول د. سلام يكتفي منه بالمطالع في الجزء الخاص بالنسب، ومع ذلك فهو لا يتبعه تماماً، وكذلك جارى ابن الفارض من سبقه من كبار شعراء العربية في نهج القصيدة ورونها وأدبياتها، وله القصيدة اللطيفة جارى فيها النسب، واستخدم كل قوافيها، قال النسبي

أساور أم قرن شمس هذا / أم ليث يقدم الأستافدا
وقال ابن الفارض

صدحى ظمئى لملك لماذا / وهواك قلبي صار منه جذافدا
ويتمتع لنا من هذا الاستعراض أن التجربة القصصية على اختلاف ألوانها مشحونة بزخوم وهي ضمن كل التردد مله السمع والبصر والوجدان في ظلوب الحبيب إلى يومنا هذا، فلا تزال أشعر رابعة تشدو بها الظلوب المحبة، وكذلك أشعار ابن الفارض التي لا تعيب عن عيون الصوفيين، وهكذا أيضاً من الشاعر العماني ابن اللواتي - كل ذلك يحدث على مستوى عملة الناس من الصوفيين والعلميين، أما أشعاره والدعوى والفكر فقد أخذتهم هذه التجربة إلى أبعد من الانجذاب إليها وشغفها وراستها ووضعها موضع التأمل والبحث، حيث أثرت على تجاربهم فأنادوا منها وماروا بمتاعونها من مناجيات التي لا يتبقى لفرأها

في رطله عبر (اللون البيني) أسباط القاص محمود الرحبي مشاهدات تصيلية - إلى حد ما - لكائنات غير وحية وأماكن مرته إعلافاً، فكان أن ترصدنا منذ زمن وينابيع خيوطها بهيوة الشعر، وبثقتنا الفغان، إلى أن انجز رطله / مجموعته الأولى فمده على أرضه إلى ثلاث مدائن مكتبة الكائنات اللطيفة والفتاتية، وجميعها انتفع إما عن طريق عيني وقلبي محققاً لجميع المشاهد للوثرة إلى عدة مجهره الذهبية التي تكرر الأشياء والمشاهد أو كأمير التي تلتقط (منزلاً) صورة تركز على شخص معين إلا أنها أيضاً تحترق على جميع الأشياء من حوله

من منا يوبخ القاص محمود الرحبي موضوعه الرصد ليد من مشاهد وإعلاجات تتراوح بين اللطافة والصنعة الفنية، والشهد لديه حسنة تدوير وأما حالات كقصص (عين الذهبية - ص ٢١) فيكون للرصد حالة مكثفة متجذرة تتم عن سلمية من التمازلات كقصص (حضيض - ص ٢٦)، وثمة قصص تولدت من تقابل الكاتب مع كائنات الخلق من حوله، وعلى سبيل المثال قصة بنبوان (سيف العرويين - ص ٤٢) التي تتلخص في موضوعها مع قصة (ركلات متسوية - ص ٤٥)، وفي

القصة الأولى السارد يستخدم أفعال أكثر كالمراير فيجرب نفسه أن ينزل إلى الشارع بعد أن يخرج من البيت ويتقابل كائنات من ألامه، إلا أن يأمر قصده على الطريق ويعود لبيت ويصرخ من أثر كل شيء شاهده وتعاقل مع واقعة الثانية يستيقظ الجبال ويخرج من البيت ليقتلها من كائنات الصبايا ويعدا يعود إلى البيت، أن القصصتان لها بداية واحدة ونهاية واحدة وهما قائلتان للدمع

وهناك قصص يركز القاص على استخدام عدسة مجهره بشكل واضح والصنع التفاعلات، مثلاً في قصة (وجه - ص ٤٩) ذكر فيها معظم التفاصيل الخارجية للكيرس وهي على الترتيب: حضيضاً وبرت في القصص : (الديان) / (الخان) / (الخان) / (الأكف) / (الأطهر) / (الأنف) / (الوجنتان) / (الرابعة) / (حلقه الأذن) / (راس الفخذ) / (الأنف) / (الراس) / (العينان) / (الشعر) - وجميعها كانت تحت المجهز أطلق عليها القاص تفاصيل كيميائية فتكاثرت كائنات تنظام، ولتفاعلاتها راسب حارقة لدى من يمتلكها.

أما عن قصص القاص فليكن كالمراير فهو واضح في قصة (ملحبات الصجر - ص ٩١) حيث تتحول عيناه (وهو جالس على عرشه الفخاير عن سطح البيت) إلى كاميرا تصور الأشياء من ثلاثة اتجاهات، يبدأها من الأسفل فيعرض ما تحت السطح في لفحات بلرعة، مثل: (رؤوس بشرية تلاحم بضياء صبرع صيرع الحركة كأنها غير في ركلمهم من الخلف كل بالهواء وظيفته - ص ٩١)، (السيارات) وهي تتحرك كالقطر في الفراغ - ص ٩١)، أما الاتجاه الثاني هو الوضع المسبق للكلمة (أي بين الأسفل والأعلى) فيصور الأشياء التي تتقلب السطح السبع مثل (طوابير البنات المتراصة مثل استبان كبيرة - ص ٩٢)، ثم ينتقل بكاميرته إلى الأعلى حيث السماء، وتفاصيل السحب، تستيقظ ذاكثرة عن الطولة والقرية حتى يزل من السلم ويبدد وجد (التفاصيل التي كانت تدوم تحت عرشه اللضيبي)

وفده قراءة سريعة لفصوص القسم الأول من المجموعة، وهي تسع قصص، التي من بينها خمس قصص صُنعت بصدف من العيونات والحشرات، فكانت معرفتهم مع البشر وخصوصها المسنين منهم من مشاهد معتمة، مثل (دجاجة، قطة، بطة، ماعز، فراشة، ليلاب، الخ) وفي المقابل (عجوز وسيدة، رجل مسن، فتاة - ظفر - الخ)، وهذه القصص هي (ظل الرشيش، قمر السكرا، مشهد لغير، عين الذهبية، واقعي القروب).

١ - ظل الرشيش - ص ٩
بداية قصة حب بين عجوز وبجائتها، وحب بين الدجاجة والبيك صاحب الرجل المسن جاز العجوز، ولكن النهاية مسيكونية حربية ضيقة منوش يستخدم أبيات لينهش الديك أريوط العنق والتموي اللجوج من الحزن عليه، إن حب صلال الدجاجة وحبيبا هو الحب والعطف من جهة العجوز ناجية دجائتها، القصة تحاول أن تقول إن روم الحب الفائق في التلويب - الحب الشفي - إلا أن البيت والتباسه كميكة بالقباض عليه، فالعجوز تمزج حيدة من دجائتها فاختذتها ربيعة حبيبة لتجرب أنها تمار عليها حتى من الأطفال ومن حبيبا الديك، ما يبدت في الدجاجة الخوف والعز: (الكل السجاجة تظل من الشرقة للشرقة وتراق حركات الصيف وحظها يتخفف من

إلا قاص من سلطنة عمان.



مجموعة اللون البني عين الخاص في رحلة الرصد

يحيى بن سلام الخنذري *

الخرق - ص ٩، والجذل البني في القصة كأنه الحاجز الذي يولد اللمعة ولتتمة في نفس الوقت لجميع أبطال القصة، فهو يفسد السجدة عن حبيبها البديع، أما المعجون فاختفت وسيلة استماعه بالتفرغ على تحركات السن ثم يكون القلب في ذلك الجذر وسيلة محادثة وتبادل للروح بين الرجل والسن، إذن هذا الحمار ليس هو المجتمع المنغل الذي يحاول إله البحث عن مسحة ولو كانت ضئيلة كتعب صغير واستغاثا - ما ولا كنت في القمر - نحو جروح والمتعة وكشف العوالم الخائفة، إنه الحاجز الذي كان سبباً في قدوم القلق التوحش الجائع وانتفاضه على الحب

٢- فسر السكارن... ص ١٢

كانما نحن أمام مشهد سينمائي غيب أبطاله الأساسيون (قصر - بركة ماء - ويطا)، ثم نأزرو البركة بنوافذهم ليرسموا دوائر صغيرة وكبيرة، والقصر جرس بركة الماء، من فوق ويدها ما لاؤلوا وكذلك الزائرون، والبيئة في بطن البركة كأنه مشهدها الذي لا تتشاور عنه في نفس الوقت ترحب بالزائرين، القصة تصور محيطاً هائلاً، تلعب فيه موسيقى ما البركة دور كبرياء، لوحة من الدوائر والكتافات، طحات عذبة تطفئ نغم القفر، تحفره على التمايل لهذا المشهد الشاخي الذي يدور في أحداث سريعة تضيق الحلم، فهل يريد الكاتب أن يقول أن لكل شخص ناحية الجبال الخلاب والراق الزائري والرومانسية؛ لكن رغم الدور السريع أمام هذا الجبال إلا أن يظل ما كنا في الخلفية مثل مقطع شعري خلف ذات رسوم، ويئين نحن خلال هذه القصة مدى حرص الكاتب على بوج ما حفظته مخيلته من مشاهد أعجب بها وتأثر، بوج على طريقته

٢- مشهد العجوز... ص ١٧

الديك يطل لمشهد العجوز دائماً، فهو يمدح في الأعالي فيصاحم صوته مع أصوات القران في الفضاء، إن مشهد العجوز والديك رصد آخر للكاتب وضغ فيه انفعالات الديك، إنها عين التي تجذب ما يمكن الكتابة عنه في حالة تقاطعه مع.

٤- عين الدبابة... ص ٢١

السارد يتلبس روح نبأية في يوري روماء متتابع تحركاتها الفريسة بين الناس والأشياء، رصد كأنه متنق، عين الدبابة هي عين الكاتب، وبالأحرى هناك عيون، عين ترصد تحركات الدبابة ومشوارها وانتقالاتها، وعين أخرى ترصد تحركات الناس والأشياء كالأرجل للسن والفسحة والأطفال والدبابة وغير ذلك، ومن خلال قصة الدبابة تتوالى قصص أخرى مشوار الدبابة هو الذي يجبرنا إليها ونكون هي الرابطة بينها، فهي تنتقل من مكان إلى مكان ومن مشهد إلى مشهد (تقتف الدبابة في جهة الزاوية، تتزلق في دائرة أنثوية) بعد ذلك (تضبط الدبابة فوق نيل العطار...) (تسقط الدبابة فوق كنف السن) إن هذا المشهد الانتقالات، وهكذا تنتقل من مكان إلى آخر أو من قصة إلى أخرى ناصية ذلك حيط الربط الدبابة كان يكاد لا يرى، كأنه مبهض جاس بالأفهام ويقتل وأصغر وأصغف آلة يمشيها الإنسان، ولكنه لا القدرة على أن يخترق جسده وعينيه كل المغاير، أن يكشف كل الأسرار البيوتية وغيرها، كأنما هي كاميرا خفية ترصد ما يمكن رصده، ولكن مصيره هو الموت حينما يكشف، الدبابة كانت مشغولة من البحث والعرضة للأسباب المروعة لدى الجميع، وهكذا كان صميم ذبابة محمود الرجي هو الموت. إن هذه القصة شائعة لا لمتاد ونسج قصص كثيرة حولها من

خلال رحلة الدبابة واختراقها الأماكن، بمعسر أن القصة خيلة لشروع رواية، أوليست عين الدبابة في هذه القصة هي عين الكاتب التي ترصد المشهد؟ إن هذه القصة تصاوير طورية، مثل (أوراق المر يهتز كشف رجل مصن، ومن وأرجح، تسقط الدبابة فوق ذلك الكشف للسن والدبابة مشياين كصديقتين شاخصين في الهواء)، ص ٢١، (تلتصق الدبابة فوق فتحة الكيس وتختل، تتواسف الزمان خفية في داخل الكيس، ترتفع الدبابة جسدها قليلاً وتهوي نحو الفتحة الكيس...) ص ٢٢.

٥- الحب القريب... ص ٢٥

الحيوانات في هذه القصة ما يمكن لها دور أساسي، وفي القصة رسالة إنذار للشعيرة، هذا الإنذار يوجه الناس بالحنق والرفض والتذنت، فتم إعادة موصلة في تناثره ولا يعرف له أثر، كانت تلك القصص القصص في القسم الأول من المجموعة التي اكتشفت بالحيوانات والسنين وبقيت أربع قصص، وهي: الحب الأول، مشهد النبوة، دموع الخلافة، حضيض

١- الحب الأول... ص ١١

الطبل في القصة من عمره يجب عجزاً وحيدة، لأننا ما أسباب هذا الحب القصة بمرعة أحدها لن نخرج من إجابة لهذا السؤال، من يعجبها حتى الجنون، كيف تشكل هذا الحب لدرجة أن والده يعينها سوطيلاً في غرفة كل أنزف جرمية، إضافة إلى أنها سمحاً له بد أن ماتت المعجون بالخروج وراء جنازتها بعد ذلك ظل هو يتسأل أن في هذا الزيارته، ثمه خيرة في هذه القصة، وكأنها أي القصة - لم تستكمل أو قطع جزء منها، فمشارع الطفل واضعة وظاهرة، ولكن ما سبب تخلقه بالمعجون بهذه الدرجة من الجنون؟ ما هو نوع هذا الحب؟ أين ملامح المعجون، ماذا عن علاقته تجاه الطفل؟ ما دورها في القصة من أنها تشكل صلب موضوعها، فتستغل في مُفسد من المعجون الوحيدة الرطب من الأرض السمنة التي سرف توت لا حقاً وتلاشي، وأطاحتها فيما بعد يمشون في جنازتها وينصرون عليها؟ هذا مجرد تساؤل لا يشبع أي تتسعر.

٢- مشهد النبوة... ص ١٩

مشهد قصير حداثاً حول عبور رجل نفاة ثنية، دون التوصل إلى مكان الرجل المشد المعجون ونظراته تلك، كأنما هي مكرات عذبة لا لعمية مثل أي نظرة يطلق عنها نداء أي شيء، نظرة دون روح، حتى نلته للنبوة لم تنل عبيبة في لهاي ولالة في القصة تصوير يدمج علاقة الفتاة مع شابها الأحمر بعد الإشارة إليه (الفتاة ترتفع الشال تسيل منه خيطوط ماء طويلاً، تنهمر الخيطوط عندما تلوي الفتاة الشال بين يديها بقوة، ثم تقفحه فيهبج مرفقاً بإتجاه الغرب... ص ١٩)

٢- موع الخلافة... ص ٢٧

السارد هو مرفق القلب، تأثر كثيراً المشهد الحلاق البهزي البعيد عن أمه، فصور أن رمة الحلاق تسقط في ذ السارد فلقاً به الحزن أو يدمع مدموعه للحظات حتى يتشاكك الحرقف بينما كان يستمع لشعره أم ويقوم بالحلاقة له في نفس الوقت (كانت تسقط فوق خدي أي التلبس بخرارة أسفل وقتك الغالمة... ص ٢٧)، المشهد لا يخلو من تكليف شعري مقفول قد يدمع له القارئ أيضاً وقد يتذكر الحلاقة أو أي شيء يتصلق بالفرقة والسجن، إن هذا تأثر القصة التي تقتبس مشاهد قد تؤثر في من قرأها وتحتضن ردة الكتابة

٤- حضيض... ص ١٩

حسب تنصيري أن هذه القصة تقضض فصول للجمع وبينه وبين عدايات مطبوعة في لروب أهله الكاتبة في العصرية مثلاً تصل إلى وحشية لا ينبت لها إلا الفنان الذي يترصد مثل هذا المشهد القصير للرب، بخصائص كثيرة، مشهد مكثف وقصير جداً لكنه يقرب من الصميم.

أخيراً أود أن أوازن المجموعة بغير أسئلة حتى: إن كان القاص قد حاول أن يكون جميع مشاهداته بنية اللون؟ فإجابته الضعيف مقترحة، إن يحدث له عن دلالات وتفاصيل من خلال قصص المجموعة، فهل هناك خيطوط بين اللون؟ هل طبع الطين خارج الشاهد أو داخله أو تصاعدت جبال فائقة؟ أم إن الأرض القصصية أو ثلاث مناطق هي بالأساس بين اللون، لون القبر، لون ناسها وحيواناتها، طابعهم وسواكيتهم لا يتم إلا عن مناح هذا اللون الطافي على بيئة الكاتب، ولأن أن تزيد من حدة السؤال، أين هو اللون البني؟

أسرة كتاب القصة في عُمان

نصوص جديدة لا تنقصها الجراحة في الطرح واعتماد آليات النص الحديث. كما شارك نجية من الشباب بقرائهم الفنية التي كانت تذهب عميقاً باتجاهه الأتامي
كانت تلك الخطوات فتحاً جديداً في التجربة الثقافية في عُمان، من حيث تأسيسها للغة
الاختلاف الإبداعي، وكذلك من حيث إشراك المثقفين في إدارة حوارات، وتقديم القرارات الفنية
الجادة للبتة عدا عهد من خطابات مجانية تتناول في حساب الإبداع.

(٤)

وفي محاولة منها لإشراك المثقفي في عُمان، وتعبئة بما طرحه الساحة الثقافية من إبداع
قصصي، خرجت الأسرة من نطاق العاصمة، أي الساندي الثقافي، وبدأت محاولة جديدة لضم
أصوات أخرى، فأسفالت في مدينة «مصارع» وأخرى في دمامة السلطان فاسوس، ثم
وجهت الدعوة للبيدعين في الجامعة لإشراكهم برؤاهم وطروحاتهم في السنوات والاختلافات
التي تبنيها، وكانت تلك خطوة جديدة نسبياً لها.

(٥)

وفي تجاوز آخر للنسق الذي عهده الإصدارات القصصية في عُمان، تلك التي كانت ما إن
تظهر إلا لتختفي، فطعت الأسرة مشوار صراع اليوم ظاهرة جديدة، تمثل في الاهتمام بالمجموعات
الصادرة حديثاً، مبتدئة مشروعا بالتأجيل القصصي، وكانت تلك الخطوة ترمي إلى إيجاد توجه
جديد يعمد إلى

أولاً إعطاء الإصدار الجديد حقه من الاهتمام، وبذلك تتجاوز أزمة النشر والتوزيع
الوجودية بالفعل، ثم تسليط اهتمام المثقفي في عُمان بما يدور في الساحة الثقافية
تأنيلاً إعطاء الشباب الفرصة في تقديم رؤاهم الانطباعية والفنية حول الإصدار الجديد،
ما أنقصه، وما قل فيه، ثم تحريك سؤال النقد من الداخل، بدلاً مما هو سائد من تكرار
الدعوات إلى من هم خارج البلاد، الذين كثر حينئذٍ بون إضافة نوعية للعروج، نتيجة لغيب
الإطلاع في الغالب على التجارب التي عرفتها الساحة الثقافية

ثانياً وهي الثقافة الأهم، وكانت الأسرة قد وضعتها كاستراتيجية في عملها ضرورة
الاعتماد على القراءات الأكاديمية، ومحاولة استبدالها بقرارات واعية وعميقة، وتجرب
السكون الرائد على صعد سابقاً، وعلى داعية النص القصصي في عمل، أي في سؤال النقد
من الداخل

هذه الخطوة لم تكن مسبوقة من قبل، لذلك كان طبيعياً أن تؤدي في مرات متكررة إلى
لحتم النقاش وفي بعض الأحيان تنعقد لندوة لندوة القصصية الجديدة، الذين لا عهد لهم
بالرؤى الحادة التي قدمها بعض من حاولوا إيجاد مخلص طرحها.
في هذا السياق لابد من الإشارة إلى بعض الذين حاولوا الاصطدام في لقاء الفكر، فاعتبروا
توجه «الأسرة» الجديد خدشاً بما لا يرضى، منتسبين في قولهم بأن الخدش هو أحد
سميات مفاة الحدية.

(٦)

إذا ما تمت العتة التي نعتزم الأسرة القيام بها في شهر أكتوبر من هذا العام على
الأرجح، فإنها بالتأكيد ستكون حدثاً هاماً للغاية، وهي تدعو منتظر أن تغفل بخصور
مبدعين عرب كبار، وتطرب رائدة في مضمار السرد في الوطن العربي، وبذلك فإن الأسرة تكون
قد دشتت توجهها جديداً في العمل الثقافي داخل ساحة الإبداع في عُمان.

(٧)

إننا لاسد من كلمة ختامية مهمي وجهة للصحفيين الذين أعلنوا دورهم الويادي
القتود ولعبوا بأدائه دور السلطة التي لا هم لها سوى تقديم تغطيات هزلية ومنتزجة،
أدت في مرات عدة إلى تهويل الجوردي للنص الذي اجتهد فيه الشباب للتصوير لرؤية
إبداع حقيقي يعمد إلى التعريف بدور عُمان الحضاري

(١١)

تمتحن العديد من المحاولات لتسيخ حطال السرد الحديث في عُمان، عن إنشاء كيان
مصرح برعاه البادي الثقافي في عُمان، احتار له الضمعون يوم الثالث عشر من يناير من
عام ١٩٩٧م، ممضى بأمره كتاب القصة في عُمان، وقد تم ذلك بعد لقاء جزءاً مهماً من
كتاب القصة، وكان تحت مظلة «النادي الثقافي» الشرف العام على أغلب الأنشطة الثقافية في
البلاد.

بعد مداولات بين القاصيين الذين حضروا الاجتماع التأسيسي الأول، تم الاتفاق على
اعتماد كيان الإقترار السري المباشر لاختيار هيئة تدعى على القيام بأشعة الأسرة لليلة.
فكان أن تم انتخاب كل من يحيى بن سلام المقرري رئيساً للأسرة، وسالم آل شوية نائباً له،
وخالد بن محمد العززي منسقاً، كما تم اعتماد كل من، محمود الرحبي، وهاضرة بنت
عبدالحق الوائلي، ومحمد بن سيف الرحبي، ومحمد البجاني كاعضاء إداريين للأسرة

(١٢)

جاءت تلك الخطوة التي اتخذها القاصيون بإصرار وتصميم كبيرين كتسعة لخطوات
سابقة، وبالأحرى لمحاولات سابقة، كانت تغفل بعيد البداية. وكان الهدف واضحاً منذ اليوم
الذي يتمثل في بلورة مشروع يلهم صوت السرد المتحرر على السواحل، وبالتالي فتح آفاقها ذلك
الصوت الذي بدأ منذها، لكنه بدأ قديماً من خلال تجارب الرواف، ومن ثم التجارب الشابة التي
كانت بحاجة إلى خلق مثل هذا المشروع، كانت البداية متقدمة نوعاً ما، إذ محولات أكثر من أسرة
القيام بدور إداري الخلف للقصة في عُمان، لكنها لم تكن لتسكن في أشكال قيمها فتنهني بعيد
ولادتها، في ذات السياق وجدت حوارات كاد لا يهاج، مشروع رعاية السطح السردية من
بينها محاولة قام بها بعض البديعين ورعتها جريدة «الشمسية» في عام ١٩٩٥م، لكنها لم تستمر
كذلك، ثم جاءت ندوة «أسرة النص القصصي في عُمان» التي رعاها «النادي الثقافي» في عام
١٩٩٦م، وكان من بين توصياتها ضرورة الإسراع في إنشاء أسرة، أو «رابطة» للنص في عُمان
على غرار ما هو موجود في الدول العربية الأخرى، لكن تلك التوصية ظلت بحاجة إلى من ينشئها
من بين الورق الكثرة الذي صنف خلال السدوة، ثم جاءت خطوة القصاص والروائي المقرري
يوسف القديع عبر الورشة التي أقيمت بالنادي الثقافي مع نهاية عام ١٩٩٦م، فكون ما سبق أن
نعالجها اللقاء سعيد بفتحين يرمي السعيد، وسعيد علوش في الفترة السابقة

(١٣)

منذ اليوم الأول في إنشاء «أسرة كتاب القصة في عُمان» وجدت الإدارة المتخسنة نفسها
أمام مجاهيل أسئلة بسيطة لكنها شديدة الصعوبة. من أين ننشأ؟ وكيف؟ وما هو الأهم والكل
ينفرد القصاصون الذين أوكل إليهم وملازمهم المهمة، بالإضافة على التفاضلات الجديدة، وعدوا
من البداية إلى إشراك الجميع فيما يجب إتخاذ من خطوات، حتى أولئك الذين اتخذوا الجانب
الفني، وعدوا إلى محاولة خلق الأثر، خاصة وأن الإدارة الجديدة لم تكن على إلمام كاف
بشروط العمل المؤسساتي، لكنها كانت مطمئنة بالحمية والنشاط للنص للورة
جديدة ما يعمد ما يعني الشأن السردية في عُمان

كانت الخطوة الأولى محاولة لرفع أكتاف القصصية المنتشرة، والالام بالكتابات
التواضعية على الساحة. لكن جهدها ذهب أرباب الأراج لانداعم التواصل، ولذا بد أنه تقرير حكم
سبق لدى الكثيرين من أن الأسرة الوليدة، سيخيبو طموحها بعد الاصراع الأول من العمل
وفي محاولة منها لضمها على ذات الوتر، أي ضرورة تغفل دور الأعضاء القاصيين، لجأت
الأسرة إلى إقامة مسابقات قصصية بدعوات وجهته، تشمل على قراءات نقدية من داخل الجسد
الثقافي في عُمان، ومحاورات إدارية، سيخيبو طموحها بعد الاصراع الأول من العمل
الأمسيات مغلقة على الهنئين والباقية، ثم تطور المشروع بعد التبدل الذي طلق في خلال تلك
القاصيين من جهة، وبعد أن بدأت الأسرة في إبراز نفسها كمسوت إطل مشهود، باتجاه المغامرة
الحرة بين جهة ثانية، فبنت السؤال القصصي الأمي اللغتي كياناً، في هذا الصدد قدمت

جسر مصري يربط بين عمان والخبر



عبد المجيد تشكير *

يستلزم التأزم معه. واقع هزيمة صهيونية القديمان أشرف وأمين اللذان غزا جلدنديهما وتوتا بلون الرحلة الجديدة، لم أصبح من أسيادها، فانه قاسم وسط هذا التناقض الذي رمي به ال مفارقة ضاعقت شتات وجاه

١- الشال الذي تملكه في التفكير والابداع. ولم تعد يمد ظلوهم على الرسم والتلوين، يقف احرا والوجه فارغة من ليس. فقط - لا نه فارغة. ولكن، أيضا - لا أن شتات الداخلية غير منقطه وغير مستقرة. وغير واضحة فلا تستطيع ان حالة بديعة ان تستجيب له ان شتات شتات امام كل هذه الاسكرات وتسلسله بان تاسم. أصبحت الهزيمة شيئا ملازما له معنا فيه (ذلك لاختزال لاسلطة الاسكرات والهزائم اللامعة لنا والفتنة فيها ايضا) فيسود ذلك في النهاية الى حالة كلية قصوع. تقضي في نواح مستمر وصل درجة الفلسوسة والهديان، وكل على مفرة من الجونن لولا وصال. هذه الزوجة التي رغم غمها، فقد حاولت ان تقصص بانومها عليه لعلها تسقي قليلا من التوازن ولو شوت مؤقت

استوعبت الرؤية الخارجية طروحات وعاتات قراستها في إعداد رماطوري زواج بين الصر المصري (الجسر) ورواية معين توكنا لبريدلار من منيف(الغوانن الكلال النص هو. والجسر رؤية مغليزية لرواية حين تركنا الجسر لبريدلار من منيف) ثم ترجمت رؤيتها الى اجدان يرتكن على اللبلا الجمالي والتجريسي الذي وافتت على الفرة في مسارها الفني. وهكذا صار الجسر، فضاء سينمائي في مميزات شتات اشياء Des objects تحاول ان تكون ليقونتها لانتاج دالة الغرض مثل الحامل واللحقة، الفزعة، البذلة العسكرية المراتة سجال الماس. وخواء عام تقابل بين عمة متصدرة في تخطيط شوتني بسيني في اشتغاله على مركزية الحالات الخاصة les effets speciaux متصارعة مع موسيقى وتوقيع صوتي يحيل على اجزاء منقطعة استحضرها الغرض الحروب الخراب، الكرايس البنيان، الحصاص... اما نظام التخصيص في الغرض، فقد ينسج على ترتيبات المستويات سواء بين الجماعات (قاسم وصمال في رنة أكثر تركيزا واهتماما من رتبة الشرف) او بين العسل ونفسه (قاسم مثلا. جيش حالات متصدرة ومتعولة على اعتماد الغرض، الا ان ايربها نظام التخصيص، وكذلك على واشرف اللذان قام بها معهما واحد باعتبارها وديون لعملة واحدة. لكن في الوقت بات لا بد من الحفظ على الاختلالات الداخلية بيهما، وهو ما لا يمكن ان يتم من خلال نظام التخصيص

هذه صورة تشكيبية (و شهادة) و صفيبة أكثر منها تحليلية. صهيونية الجسر التي استطاعت ان تكون تلوين تواصل بين عمان (النصر) والمغرب (الاخراج والانتاج). وتشكل تجربة صهيونية متميزة - إلا ان الطريف في الأمر ان الطغرف حدرت الكاتبة من مشاهدة نصها لمعزوا على خشبة مسرح، وحرمت بالصفة من لفاء الكاتبة. ويمر على العرض المسرحي هذا الأزيد من سنتين ليعين القدر - بالصدق - لكاتب هذه السطور ان يحقق جسر التواصل الفعلي عبر لقاء الكاتبة بعمان وإطلاعها على عرض مسرحيتها على صور فو تو غرافية رغم صمتها وسكونيتها، جعلت الكاتبة متحمسة لجسر مسرحي مستقبل من خلال أعمال مسرحية أخرى من هذا ما لم تكن هذه التجربة متميزة فقط، بل إنها لم تخل من طرفة. واكتت ان التواصل الابداعي قادر على ان يكون الجسور بين الشعوب والثقافات مهما تباعدت

لا يتعلق الأمر بعنوان لافت لأجل الاغراء.. ولكن يتعلق بحقيقة ماثلة في تجربة مسرحية مغرب - عمانية متميزة. مسرحية والجسر النص الكتابية العمانية أتمتة ويوم سائلين والانجاز لفرة الزواء البنيانوية للمصرح من المغرب.

لقد كان الجسر الحقيقي هو العدد الثالث من مجلة تزوي (يوليو ١٩٩٥) الذي حمل في طياته نص المسرحية في مئة كانت القصة فيها في عظمتها السنوية منكية على تامل تجربة غير سموات خلت تشكّل من أعمال مسرحية مغربية (ليليل بيهاض - ماض اسمه المنقط) وعربية (سمنهور - الانغصاف - محاكمة السيد دم) ورغالية (ليلة القتل - الرجل الأخرى). وتبعث عام يسع بالندرة قدام يحافظ لها على كاسها الحقيقة. وبمدا يدم جديد يسجل لها موقعا أكبر في مستقبل الخربة المسرحية المغربية. لم تسلم المسرحية في هذه الفترة من حجة الاختصار حينما وخيبة الأمل في بعض النصوص حينما أصر، ونفرد المساحة مما يستجيب ليوالاتها الفنية وقاطعتها الفكرية أحيانا أخرى. وفجأة تطلع نصوص نسروي ينسج على رغبة الفرة. مسرحية المصصر - فخرس عليها هذا النص في البداية نوعا من التوجس والحد. والخوف من السقوط في اجترار مواضيع سبق طرحها. تحول التوجس الى تقاض وحل دل الجدل بين عناصر الفرة. ليقوم بعد ذلك الوصول الى جوهر النص المتشع في سؤال الهزيمة. لم يكن هذا السؤال حديدا على الفرة، لكن جديد يكس في الصيغة المغايرة التي يطرأ على النص. ما كانت تفرقه الفرة سافحا وجربت في بعض اصغالها هو نفس الهزيمة. ايربازا. حديث أصادها. إلا ان الجديد الذي حملها والجسر، وهو امتداد الهزيمة فيها. سؤال الامتداد هذا جعل الفرة تتسلسل براءة. هل منتهت الهزيمة فعلا هل زمنا وانتهى الأمر ويستطيع ان يحيا بعد ذلك ما سمي. ابن سلسلة الاسكرات المتواليات. هذه الاسطة شكلت بؤرة التواصل الأولى مع النص ونواة الابداع والاشتغال الدراماتيكي الذي يطرأ مشروعي العرض. وذلك طريقة الفرة في التعامل مع النصوص التي يتدور مواضيعها في البداية كأنها مفكرة ومختصة. منتكشف عنها وتعمل على ايربازا بالاشتغال العلمي والتقني الذي يليق به. ومثال ذلك إقدامها على الاشتغال على نص المسرح للعرض العربي سادة وتوس الانغصاف، الذي بدا للفرقة الا أن كل مجرد إضافة تركية فاس من نصوص مسرحية جبريل القضيبة الفلسطينية. فإلا هو طرح آخر للقضية جبرلة تشكف عن المسكون عنه فيها. أي الغرف الأخرى التي تسم إقامته في كتابات السابقة صسلت في الشعار والكتابات المتفانصة. بينما جعله سادة وتوس حقيقة تشكل جزءا رئيسيا في تقاسم القضية كذلك الجسر. لم تكن مسرحية تجرأ أمانا واهتماما لفصيح ولكن وضعت يدعا على جانب مهم - تفتله ان تخلصها. وهو امتداد الهزيمة التي انتصبت شيئا متلفا بلقائن لا يريها. وهو ما جسده قاسم بطال المسرحية، الذي لم يحل هو لوجه للهزيمة في شكل كوايس لازمة ابدرا رغم افتتها الحروب. هزيمة على كافة المستويات

١ - هزيمة اللذان في مواجهة نصها والصدق معها. وهو ما جعله في حالة شتات وديان مستمرة
٢ - عجزه عن أن يكون ذاتا منتجة (لم يطلع لا في مساحة الحرب ولا في فوق الفراش. ويتهتم وصال زوجته بالعالم)
٣ - عدم قدرته على استيعاب وضع جديد (وضع ما بعد الحرب / الهزيمة) مما أدخله في حالة تناقض وحداي reverance بين هواجس القضية التي لم يغيرها في إيدائها وبين واقع الجديد الذي لم

* كاتب من المغرب

كان صباح اليوم الأول من يناير عام ١٩٥٣ يوما غمر عادي بالنسبة للسيدة البحرينية عائشة بنيم إحدى أوائل المفككات في البحرين آنذاك.

هي ذلك الصباح تسلمت السيدة بنيم رسالة صغيرة تتضمن دعوة لحضور اجتماع نسائي في مدرسة «الزهراء» للبنات في العاصمة المنامة بهدف تأسيس «نادي البحرين للسيدات».

ورغم أن الرسالة نفسها كانت مفاجئة كبيرة، إلا أن السيدة بنيم قررت بعد تفكير لم يستغرق طويلا قبول الدعوة وحضور الاجتماع بدون معرفة أية معلومات حول هذا النادي وأهدافه وأعضائه.

وفي عصر يوم ٥ يناير ١٩٥٣ تشهد قاعة مدرسة «الزهراء» للبنات بالقامة وقائع ذلك الاجتماع التاريخي الفريد من نوعه ومن شكله وهو تأسيس أول ناد نسائي في البحرين ومنطقة الخليج كلها باسم «نادي البحرين للسيدات».

وفي ذلك الاجتماع تعرضت السيدة عائشة بنيم على ملامح النادي، فكان الحضور ١٥ سيدة فقط ووجدن أن «الليدي بلورين» زوجة مستشار حكومة البحرين آنذاك هي صاحبة

فكرة النادي، إلا أنها لم يساعدت «مسي

ناير، مفهنة تعليم البنات قائما بنتوجيه الدعوات لهن والتي انحصرت على سيدات بعض رجال الأعمال البحرينيين وبعض نساء الأسرة الحاكمة

وتم في ذلك الاجتماع التأسيسية انتخاب «الليدي بلورين» رئيسة للنادي باعتسار أنها صاحبة الفكرة واليداعية إليها وإختيار «عائشة بنيم» كسكرتيرة، وانتخاب «ناير» نائبة، وسلمى الدعوان وغيرهما كمضوات إداريات

وبعد انتخابات إدارة النادي جرى نقاش قصير تم فيه بحث أهداف النادي وإمكانية وضع دستور أو قانون خاص ينظم عمله ويسير نشاطه. وفي دقائق قليلة انتهى النقاش والاجتماع باستفاق

العضوات الفليلات على أن يكون أهداف النادي القيام بالأعمال الخيرية ومساعدة الفقراء وتعليم النساء الخياطة والطهي، وجرى الاتفاق أيضا على أن يكون رسم الدخول إلى النادي ١٠ روبيات، والاشتراك الشهري ٢٠ روبيات.

وبانتهاء الاجتماع الصبح والتاريخي بدأت الأحلام والطموحات تدور في أذهان السيدات لكنهن لم ينسفن الصعوبات الكثيرة والعقبات التي تنتظرهن في مجتمع صغير بدأ لنوره أول خطواته في التقدم الحضاري.

وفي الأيام الأولى حمل البريد المؤقت لنادي البحرين للسيدات شايبة غير متوقع وتشجيبا كبيرا لم ينتظره أحد. ففي ٢٠ يناير من نفس العام تنشر جريدة «القامة» البحرينية خبراً تمت عنوان «نادي السيدات يشكر»، يقول «جاننا من نادي السيدات ما يأتي أن نادي السيدات يشكر كل من أره وشجعه ويضع بالذكرا خليل المؤيد على رسالته الرقيقة ومن المؤسسات الوطنية نادي العروبة ونادي البحرين، فقد كان لتضحيهم وتشجيعهم أثر عميق في نفوسنا». وصر الدي أنه قد وضع نصب عينه المشاريع التالية ١ - بحث مشاكل الأمومة والعناية بالاطفال ٢ - ترميم أعضائه على مبادئ الاسعاف الأول ٣ - العناية بالطلبة المحرومين من حيث الصحة والذوق ٤ - إعداد برنامج كامل للخدمات

★ كاتب من البحرين

الخبرة الاجتماعية لرفع مستوى البيت البحريني

وفي نفس العدد تنشر القافلة أيضا في باب صندوق البريد، سؤالاً من إحدى القارئات يقول «قرأنا في عدد القافلة الأخير عن نادي السيدات، وأنا وبعض صديقاتي نرى أن هذه الفكرة ساجبة لأننا لا نسمع عن مثل هذه المؤسسة في البلاد العربية إلا في الغرب، من وجود بعض السقور فيها. فهل فتح مثل هذا النادي سيقيد الناشطات؟ أم فلوكن؟»

وترد «القافلة» بحملى قافلة: «بخطأت يا سيدتي إن قلت بأنه لا توجد أندية للسيدات في البلاد العربية» فالواقع أن مثل هذه الأندية موجودة في مصر وشيبيهة بها موجودة على صورة جمعيات في العراق وسوريا الخ. أما عن إمكانية الاستفادة من مثل هذا النادي الناشئات فيضد على ما سيحدده القانون الأساسي للنادي من أهدافا ولتنتظر حتى يصدر هذا القانون.

وبالطبع لم يستطع المعارضون لتأسيس النادي الانتظار حتى صدور القانون. فقد وجدوا أن النشائيد الكبير والسمع غير العادي الذي حصل عليه النادي كغير بإضعااف المارسة الضخمة التي يورون القيام بها.

وبالفعل تسارع جماعة الدعوة إلى

الاسلام، بإصدار بيان في وسط هذا الخرح العلوم في البحرين بتأسيس نادي السيدات وسبب الانتظار الطويل، للمعارضين يصدر البيان وهو من: مجلس الشائتم والألفاظ «البيتية» ويحتتم ببناءه يقول «فاطمة هذا المكر وحاربيوه وأطشوا الشكر والتكير على القاتمين والقائمتا بأمره». أقتلوه في مهده قبل أن يرى الثور والافاويل منه ثم لا يقول «لا نجيعا».

ويصدر بيان «جماعة الدعوة إلى الاسلام» تشتمل معركة إجماعية طاحنة متوقفة على أكثر من طرف ودل عدة جهات

فيد أيام قليلة يصدر بيان موقع بإسم «المتراسات المسلمات المحافظات» الخطينا، بهاجم بشدة «جماعة الدعوة

خمة وأربعون عاما على تأسيس أول تجمع نسائي في منطقة الخليج

نادي السيدات يبدأ بحرب بيكانات وينتهي بسوق خيري!

خالد البسام *

ويستكر بيابهم ويؤيد بقوة «نادي السيدات،

وأكثر من ذلك ينشط مؤيدو النادي ويكتسبون للصح التي تسجل موقفا اجتماعيا تقدما وتميزاً، يوفقونها مع النادي وأهدافه الاجتماعية والخيرية. ففي ١٢ فبراير من نفس العام تنشر «القافلة» رسالة ترد على جماعة الدعوة إلى الاسلام، تقول «لا نعلم بأن تكون مدرستنا محافظتاً مسلمات ولكن الأول الجمعية الزعمومة أن تفيد رايها حول تأسيس ناد للسيدات في أسلوب جيد وقد برره له كانت التبة حسنة وقصيدة جيلا. نعلم فما كان من الاثاق ولا من الواجب أن تصف رئيساتنا الفضائل بمثل ذلك القول البياني، الذي نتقزعه من النفس ويندلي به الجيبي. إنه لكثير وغير محتمل. ثم من زيادة على ذلك ترويدون منا أن نكتفى أفعالهم الجليلية التي يجب أن تجد مسك الاستحسان والامتنان لا الجود والكرامان تلك الأعمال التي سترفع بنا لفسرد بعض حقوقنا المضمومة فنكون عضوا عمالاً في مجتمعتنا الذي نرجو له الخير والرفي والمحاح.

ونكمل «لقد كان الأول يكمن أن تكافوا أصداء الأخلاق للنشر بينكم فتكافوا القمار وشرب الخمرور والبقاع، وقول الزور إلى غير ذلك من ضروب الانحطاط الخلفي والاجتماعي أنانية رجل الطغاة القرون فقلنا فقلنا الحرب على نناد السيدات بضم خيرة نساء وبنات وفتنا المنظمات للمفكات دوات الأخلاق العالية».

يشرح النادي في إعطاء دروس خاصة لعصوفه في الطهي وأنواع الوجبات وطريقة تعليم ورعاية الطفل وتحضير طعامه ووسائل نظافته وغيرها
وعلاوة على الاجتماعات ينشط النادي في القيام ببعض الأعمال الخيرية، ففي فبراير ١٩٥٢ يقوم النادي بعملية تبرعات كبيرة للمتضررين من حريق كبير حدث في مدينة المنامة. وينجح النادي في تقديم تبرع سخي معهم وهو ١٠٠ قطع ملابس وطقا صوف
وبعد عدة فصول، مع معارضي النادي تبدأ «حجاة الدعوة إلى الإسلام» في حملة جديدة هدفها هذه المرة إغلاق النادي نهائياً إلى انسحاب العصوات البحرينية من على الأكل
وتصل حملة «الجماعة» إلى الصحافة حيث يكتب أحدهم مقالا يد فيه على إحدى الميزات قائلا «منطقته تلهوون أو تتجاهلون إن ما قنابها في منشورنا إنما هو ضمن برامجه التي نطمحها ورسماها من أجل مكافحة فساد الأخلاق، وهل تشكبن إنيها الأنسة في أن هذا النادي صبيح حتما بؤرة لفساد الأخلاق وموطئ للتطل والشياخ»
وبسبب دخول عناصر معارضة جديدة للنادي واشتداد هجوم المحافظين تنجح الحملة الجديدة بعض الشيء، وتضطر بعض العصوات للانسحاب من النادي بسبب ضغط عالمين علين»
وعلى عكس التوقع يصمد النادي أمام تزايد المعارضة وهجوم المحافظين عليه، بل وينشط أكثر من السابق.

ففي مايو من نفس العام تكتب جريدة «القفلة» خيرا أصغرا يقول: «علما أن نادي السيدات يقوم بسوق خيري يوم الخميس القادم وسيرصد ريعه لمشروع العناية بالطل»
وبالفعل يقوم النادي بإقامة هذا السوق الخيري الكبير في ساحة مدرسة الزهراء بالمناحة وتكتف الساحة بمجموع النساء والأطفال الذين اقتبلوا على شراء الأطعمة التي صنعتها العصوات والملابس التي قمن بخياطتها

وتكتب «القفلة» عن السوق قنطة: «لقد كان نجاح السوق الخيري الذي أعده نادي السيدات عظيما فقد امتلأت مدرسة الزهراء وضائق رحابها من تحمل الهدايا الهائل من السيدات وقد بلغ مجموع البليات أربعة آلاف روبية مخصص ريعها لحماية الطفولة»
وبسبب النجاح الكبير وغير المتوقع للسوق الخيري كتب «القفلة» خيرا يقول: «يتقدم نادي السيدات بخالص الشكر والثناء لكل من أكره وساعده ماديا ومعنويا في إنتاج يوم السوق الخيري، ويود أن يعرب عن رجائه أن يفتقل كل فرد ساهم وساعده في تجهيزه تشكر خاص له أو لها»
ويرغم النجاح الكبير للسوق الخيري توقع المعارضين والمؤيدين مما إن يستمر نشاط نادي السيدات بشكل أكبر من السابق وإن تزداد عضويته إلا أن توقعات الجميع بما فيها عصوات النادي انفسهم لم تكن موفقة

فبعد انتهاء السوق الخيري تجدد نشاط النادي لفترة عدة أشهر، وبسبب ذلك كُتبت قارة إلى جريدة «القفلة» تسال «أين أخفى نادي السيدات وهل سيعود إلى الظهور» وترد «القفلة» لم يتفق النادي، ولكنه ما بينا نشاطا بعد»
وبعكس آميات «القفلة» يخفي أول نساء للسيدات في البحرين ومنطقة الخليج في نفس العام الذي تأسس فيه بعد عدة أشهر كتبت فيه نساء وإنداءات أسطرا متواضعة في أشراف التاريخ.



مدرسة الزهراء للبنات في المنامة عام ١٩٥٢

وجبات معركة البليات، الساخنة التي تدور رحاها بين مؤيدي ومعارضي نادي السيدات تتدخل في القضية أطراف أخرى في صراع وجود النادي نفسه فيصورة غير متوقعة على الإطلاق يعارض الشخصية الوطنية المعروفة آنذاك في البحرين عبدالرحمن البايكر النادي وجوده ولكن بشكل مختلف عن المعارضين طعا. ويقول في جريدة «القفلة»، أيضا «لقد زادني عندما قرأت منشور (الدراسات للسلامات المحافظة السوطينات) إذ تأكدت أن الفتنة قد بدأت وإن الحرب أولها الكلام. ولدي إذ استكر منشور للجمعية الأولى فإني لا أتر الدراسات مطلقا على ذلك المنشور، إذ لم يسبق أن قام السوة بعمل هذه المظاهر التي لا تقل عن اعتدال في ثرو، والتي لا تقلها لغفائتنا ولا لطلمات باننا إبتنا نعلم أن ثروة ولكنها جامعة غائشة. فنرجو ألا يعد لشها. إن المحلفات يجب أن يحافظن على تقاليدهن وإن يطقن هي اعتغال ورزاة»

ويضيف «ثم أد أن أوجه الكلام إلى اللائي شرعن في تأسيس ناد السيدات في بلد لم تزد أنشبة الرجال بعد رسالتها وقد مضى عليها ما ينون من ربيع القرن نقول لهؤلاء أن النادي سابق لأوانه، وكان الأجدى أن يؤسسن جمعية لرعاية الطفل أو غيرها من الجمعيات التي تزال الأعمال الخيرية. إن الشعر الذي طبل وزمر لهذا النادي لشهبة شهرة على سواكن ولا تلب الحظوة والرضا (السامي) ذوق تفكير سطحي. إن لغصافهم بوجود أنشبة محترمة للرجال والسيدات في البلاد العربية يدل على بعدهم عن الواقع إذ ليس المرأة

إلا جمعياتها الخيرية والدينية والسياسية، وهي هنال لم تبلغ في ثقافتها تلك القام. ففصا إن أسمع بعد هذا أنكس إيايبتنا هنا النادي إلى «جمعية خيرية» وإنشاء النشاط الخيري والاجتماعي مؤملا أن يكون رائعا الخير وصفتها الودية الحقة والأناصح»

وعلاوة على معارضة «عبدالرحمن البكر» غير التوقعية يشارك صحفي ليبرالي معروف هو رئيس تحرير جريدة «الخبيلة» البحرينية وهو العراقي «جورج كاريسك» اليساريان، في معارضة النادي أيضا ويكتب في جريدة قائلا إنه يجب على القارئين باصر النادي والمناصرين له أخذ

دعوة الجمعيات المعارضة للنادي بعين الاعتبار، كما وجد أن الوقت الحاضر وقيم المجتمع البحريني غير مؤهلة لاستيعاب ناد السيدات»

وعلى الطرف الآخر تشارك بعض أنشبة البحرين في «معركة نادي السيدات» بموقف التأنيب. يكتب كمرية بن سعاد البحرين، رسالا مؤيدة إلى رئيسة النادي تقول: «فلقينا بعزيم من المرور والانهاج نيا تأسيس ناد للسيدات في بلادنا العزيزة ولا شك أن هذه شرة جهود جارية وقد نمت ذلك الكثر يدات نهائيا القلبية وتبيناتنا الخالصة لهذا الشروع الذي سيكون له -و لا ريب- أطيب الأثر في سمعة البلاد ودليل قاطع على تقدمها وإزدهارها كما سيكون له من موائد وخدمات اجتماعية يستعمل ما في وسعنا لإنجاح السيدات والأنسات بعضيته كما أننا على أتم الاستعداد ليلذل أي محاولة كانت أو غيرها»

ويرغم وضوح طر في الحركة وهم المعارضون والمؤيدين غير متكافئة حيث يبدو من الواضح أن المعارضين يمتلكون قوة وأصواتا أكثر للجمعية على عكس المؤيدين، إلا أن العصوات القليلات يستغلن فترة هدوء البليات ووقف إطلاق نار المعركة المؤقت ويعصين في شاطئهم يهدو. فتتطرح اهتمامات النادي كل أسبوعين في مدرسة الزهراء، كما تقول السيدة عائشة بتيتم. ويبدأ النادي في تعظيم بعض عضواته أصول الحياة والتطيرين وتتطور الاجتماعات مع زيادة عضوات النادي إلى أكثر من ٢٠ عضوة وأكثر من ذلك ثم

إضاءات من الشعر العماني

اختصار : هلال الحجري *

ابن دريد

(٨٣٨ - ٩٣٣)

١ - لدغة العين

ليس السليم سليم أفعى حرة
لكن سليم المقلعة النجلاء
نظرت ولا وسن يخالط عينها
نظر المريض بسورة الإغفاء !

٢ - نزهة المطالعة

ومن لك نزهته قبنة
وكأس تحت وأخرى تصب
فترهتنا واستراحتنا
تلاقي العيون ودرس الكتب !

٣ - الشيب

ولي صاحب ما كنت أهوى اقترابه
فلما التقينا كان أكرم صاحب
يعز علينا أن يفارق بعدما
تمنيت دهرًا أن يكون مجاني !

٤ - النرجس

عيون ما يلم بها الرقاد
ولا يمحو محاسنها السهاد
إذا ما الليل صافحها استهلكت
وتضحك حين ينحسر السواد !

٥ - إذابة خد

صدغ كقادمة (١) الخطاف منعطف
في وجنة يجتني من صحنها الورود

لو ذاب من نظر خد لرقته

لذاب من لحظ عيني ذلك الخد

٦ - ليلة قصيرة

وليلة سامرت عيني كواكبها
نادمت فيها الصبا ، والنوم مطرود
يستنبط الراح ما تحفي النفوس وقد
جادت بها منعتة الكاعب الرود

والراح يفر عن در وعن ذهب
فالتبر منسكب والدر معقود

يا ليل لا تبج الإصباح حوزتنا
وليحم جانبه أعطافك السود !

٧ - اغتراب

وإذا تنكرت البلاد
فأولها كنف البعاد !
وانظر الى الشمس التي
طلعت على إرم وعاد !

٨ - اشتداء

قلو أن حيًا كان قبرًا لميت
لصيرت أحشائي لأعظمه قبرًا
ولو أن عمري كان طوع إرادتي
وساعدني المقدور .. قاسمتك العمر
وما خلت قبرًا وهو أربع أذرع
يضم ثقال المزن والطود والبحر !

٩ - حمامتان وشاعر

أقول لورقاوين في فرع نخلة
وقد طفل الإسماء أو جنح العصر
وقد بسطت هذي لتلك جناحها
ومال على هايتك من هذه النحر

ليهنكما أن لم تراعا بفرقة
وما دب في تشتيت شملكما الدهر
فلم أر مثلي قطع الشوق قلبه
على أنه يحكي قساوته الصخر !

١٠ - آثار العشق

لا تحسبي دمعي تحدر إنما
نفسي جرت في دمعي المتحدر
خبري خذيه عن الضنى وعن البكا
ليس اللسان وإن تلفت بمخبر
ولقد نظرت فرد طرفي خاستا
حذر العدى وبهاء ذاك المنظر

يأسي يحسن لي التستر فاعلمي
لو كنت أطمع فيك لم أستر !

١١ - عناق تملين

عانقت منه وقد مال النعاس به
والكأس تقسم سكرًا بين جلاس
ريحانة ضُمخت بالمسك ناضرة
تمج برد الندى في حر أنفاسي

١٢ - وداع

ودعته حين لا تودعه
روحي، ولكنها تسير معه
ثم افترقنا وفي القلوب لنا
ضيق مكان، وفي الدموع سعة !

١٣ - قتال شرس

فترى الأرواح تجتث سقوا
وترى فيه المنايا وقسوا
صار من صوب الدماء ربيعا
صار من كي الضراب مصيفا !

١٤ - نرجسية الشاعر

إن بيتي في ذرى قحطان للبيت المنيف
ولي الجمجمة العليا والعز الكثيف
ولي التالد ملحم قديا والطريف
كل مجد لم يسمنه اليانون نحيف !

١٥ - خمرة كالخد

وحراء قبل المزج، صفراء بعده
أنت بين ثوبي نرجس وشقائق
حكّت وجنة المعشوق قبل مزاجها
فلما مزجناها حكّت خد عاشق

١٦ - أرق

وقد ألفت زهر النجوم رعايتي
فإن غبت عنها فهي عني تسأل
يقابل بالتسليم منهن طالع
ويوميء بالتوديع منهن آفل !

١٧ - لكل زمان رجال

الناس مثل زمانهم
قد الحذاء على مثاله
ورجال دهر كمثل
دهرك في قلبه وحاله
وكذا إذا فسد الزمان
جرى الفساد على رجاله !

١٨ - قسوة الحبيبة

صارته، فتواصلت أحزانه
وهجرت، فتهاجرت أجفانه !
قالت تعرض : مس شيطاني به !
بل أنت حين ملكته شيطانه
قد ضل عنه فؤاده فاستخبري
عينيك أين عمله ومكانه !

١٩ - اعتصام

وإن ثوت بين ضلوعي زفرة
تلا ما بين الرجا الى الرجا

نهنتها مكظومةً حتى يرى

مخضوضعا منها الذي كان طغا

ولا أقول إن عرتني نكبة

قول القنوط: انقذ في الجوف السلى

قد مارست مني الخطوبُ مارسا

يساور الهولُ إذا الهولُ علا

لي التواءُ إن معاديّ التوي

ولي استواءُ إن موليّ استوى!

عاجتُ أيامي وما الغرُ كمن

تأزر الدهرُ عليه وارتدى!

إني حلبتُ الدهرُ شطريه فقد

أمر لي حيناً وأحياناً حلاً

٢٠ - الناس!

والناس كالنبت فمنهم رائع

غضّ نصير عوده مر الجنى!

ومنه ما تقتحم العين، فإن

ذقت جناء انساغ عذبا في اللها!

والناس، ألف منهم كواحي،

وواحد كالألف إن أمر عنا!

٢١ - خميرية

يا رب ليل جمعت قطريه لي

بنت ثنائين عروساً تجتلي

لم يملك الماء عليها أمرها

ولم يدسّسها الضرام المختضى

حيناً هي الداء، وأحياناً بها

من دائها - إذا يبيح - يُشفى!

قد صانها الحنّار لما اختارها

صنّتها على سواها واختبى

كأن قرن الشمس في ذورها

بفعلها في الصحن والكأس اقتدى!

نازعها أروع، لا تسطو على

نديمه شرته (٢) إذا انتشى!

كَأَن نَوَّرَ (٣) الروض نظم لفظه

مرئجلاً، أو منشداً، أو إن شدا

من كل ما نال الفتى قد نلته

والمرء يبقى بعده حسن النثا (٤)

فإن أمت، فقد تناهت لذتي

وكل شيء بلغ الحد انتهى!

وإن أعش، صاحبٌ دهري علماً

بها انطوى من صُرفه وما انسرى!

الحبيبي

(١٦٧٨ - ١٧٢٧م)

١ - سكر الشبيبة

بيضاء تحتال في سكر الشبيبة في

فُصيصٌ بنهرد الصدر مقدود!

٢ - صورة وصفية للبحاب

ومُزِن أجش الصوت بالذو وضاحك

أرقّت له والليل داج مُعسّس

تشب الصبا منه البوارق في الدجى

فتضحك منه الأرض طورا وتعبس

كان رزيم الرعد في ظلماته

زئير أسود الغيل ساعة تحرس

٣ - النهدي القاعد

وأنف أشم زانها ومقبل

وجيد ونهد قاعد يملأ اليد

وردف يميل الحبر (٥) عن طرق رشده

إليه ويصبي العابد المترهدا

٤ - تجسيد

وإنما الليل قواد لصاحبه

والشمس نيامة، والصبح جأسوس!

٥ - وجهة نظر في الناس

مالي أرى الناس أخشاباً مُسندةً
تكلّ عن نجرها قديم النجاجير

عوجاً موسعة الأجراف قد حُشيت

أجرافهن عظيم الإفك والزور!

٦ - خلق آخر

كانها خلقت من كبد عاشقها

أو من دم يدم العشاق عمزج!

٧ - فقر الشاعر

فلا مال لي بين الورى أنقي به
سهام قسي! الفقر ساعة ترشق

ولم أر في داري سوى قوت ليلة

ولكن لها باب على الستر مغلق

وصاحتي في الدار شعناء، يترها

جدار الزوايا والقميص المخرق

٨ - تيس العزم

أيام أرض الصبا خضراء مشرقة

وتيس عزمي قوي غير هلاج!

٩ - امرأة

ويشفي هوى المشتاق ترشاف ريقها

فطوبى لصب هائم مضه مصاً

وترشف قلب الصب أسهم لحظها

وأسهم نهد قاعد يحرق القمصا

بها كنت أشفي كل داء ألمي

وكدت بها أفشي من الفرح الرقصا

١٠ - هجاء

لا غرو إن أليف الفحشاء ذو حق

فأي نذل عليها غير معتكف

وإن أصر على الفعل القبيح أخو

لؤم... فلفة عيش الكلب في الجيف

١١ - بطولية!

بيت في طول الدجي قائما

يقاتل الجعلان عن جعبه

١٢ - فلسفة الخمر

أحب ارتشاف الراح حبا لأنها

رياضة جسمي، بل مسرة روحي

مشعشة لو ذاقها ذو فهامة

لأعرب فينا عن لسان فصيح

١٣ - لدغة الأنثى

ومن يقبل خد فتاة

غيداء يحذر عقرب الصدغ

إن امرؤ قبلها غفلة

لم ينج من لسع ولا لدغ!

١٤ - نار الهوى

يا لائم العاشق يوما فقل

لموقد النيران من زنده

دع عنك ذا وانظر قنيل الهوى

واقبس النيران من كبده!

١٥ - من غير شك

أنا صب بغير شين وكاف

والذي بي من الصباة كاف!

١٦ - ليلة السر

وأغيد جاء على خيرة

من مأرب كنيث عن ذكره

كالشمس وجهاء، وكلون الدجي

فرعا.. وكالرمان في صدره

يميس غصنا بكثيب وقد

يذهب بالألباب من سحره

بدا وحيانا بتسليمه

فقطر البيت شذا عطره

حيث نمت قبلته

إذ قبضت عشري على عشره

٢٠ - في هجاء الزمن

زمانك هذا أحقّ مثل أهله
ودونك أهليه طغاما كما ترى
زمان إذا أمّ الطريق مبادرا
يُغمّض جفنيه ويمشي مقهقرا
ويلثم أفواه القروء سفاهة
وترمح رجلاه الكمي الغضفرا
فما قدره إلا كقيد ذبابة
إذا طردت طئت على الروث والخرأ!

٢١ - خمرة

إن الحماي أصلها طيب
إذ هي بنت النخل والكرم
لما يضعها السكر عن أصلها
ولم تلمعها جدة الطعم
لكنها تنصف شرابها
تميز النذل من الشاهم!

اللوّاح الخروصي

(١٤٥٧ - ١٥١٤)

١ - لثمة!

لثمتك فأنقذت ضلوعي لفرقي
وكادت بروحي في الخياشيم تهبط!

٢ - آية الشيب

نسخت همومي همتي منذ أنزلت
آيات صفّي عند شيب الراس!

٣ - الناس

صحبتهم بنفس .. أي نفس
أبت ترضى تكيف بالنفوس!

٤ - ثأر الليالي

وفي كل يوم لي من الحزن غارة
تطالعي في مسرة (٧) وثبات

أفرشته حجري لتعظيمه
قدري .. وقد عظمت في قدره
فتارة أشرب من كأسه
وتسارة أرشف من ثغره
وظللت أسقيه إلى أن بدا
ما قد بدا ما كان من أميره
ملت إليه وهو مستسلم
ميلولة البازي (٨) إلى وكبره
حتى اتثنى من سكره صاحبا
وانقصد ثوب الليل عن فجره
أو دعني سرا خفيا وقد
طويت أحشائي على سره!

١٧ - عريضة

خلنا لا ننفك شرابا سكارى
نشرب الراح راحة وابتكارا
نشوة إثر نشوة لا نعد
الليل ليلا ولا النهار نهارا
واذكرن في الغنا معالجة السرور
ودع قول من ينوح الديارا
والندامى فيهم عزيز يدارى
وغرير في أمرنا لا يدارى

كلما مال نحو ناش من الشراب
دعاه إلى العناق جهارا
ما علمنا سوءا عليهم ولكن
خالق الخلق يعلم الأسرا!
غير ما أنهم أبانوا لنا مع
ذاك رهزا يماز المقدارا!

١٨ - موعظة

كفى الموت وعظا ... إنه كل غافل
إذا ما رأى الأموات ضاق بهم ذرعا

١٩ - طبع النذل

والنذل يرغب أن يقهقر نفسه
عن طبعها ... لولا المشقة في الفظام

ومن يُرَضُّ المعيشة في هوان
قلم يسمع لمن بالعز قالا

٩ - الادعاء

كل يقول: «أنا»، «إني» وتكشفه
إلا مقارعة الأيام والدول!

١٠ - لا جدوى

يعيش الفتى ما عاش أطيب عيشة
فما عيشه إلا كأحلام نائم
نروح ونغدو كالبهائم رعا
فلا فرق فيها بيننا والبهائم

نؤمل آمالا، ومن دون نيلها
كؤوس المنايا، وهي شر المطاعم!

١١ - إلى كل ميت

قم من ضريحك ساعة، فعسى ترى
بعان بعدك من شيء ويؤلم!

الهوامش

١ - قائمة الخطاف: القادمة هي إحدى الريشات العشر في مقدمة الجناح، والخطاف طائر أسود يقال له زوار الهند.

٢ - الثرة: هي الطيش.

٣ - النور: الزهر.

٤ - النفا: ما أخبرت به عن الرجل، حسنا كان أم سيئا.

٥ - البحر: العالم.

٦ - البازي: ضرب من الصقور.

٧ - المزة: القوة والشدة.

* ابن دريد:

هو أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، ولد بالبصرة ثم انتقل إلى عمان فسكن في مسمار من الباطنة وعاش بها اثنتي عشرة سنة، وله أشعار في وقعة الروضة بالقرب من تنوف يرثي بها من قتل من قومه.

جاء عنه في «معجم الأدباء» على لسان ابن شاهين: «كنا ندخل على ابن دريد، ونستحي منه لما نرى من العبدان الملقة والشراب المصفى»!

له ديوان مطبوع من تحقيق راجي الأسمر سنة ١٩٩٥.

* الحبيبي:

هو راشد بن خميس الحبيبي، فقد بصره وهو ابن ستة أشهر فعاش ضعيفا.

طبع ديوانه وزارة التراث القومي والثقافة سنة ١٩٨٢م، من تحقيق عبدالمعطي عيسى إلا أنه مليء بالأخطاء اللغوية والعروضية!

* الواح الخروصي:

هو سالم بن هسان الخروصي، لقب بالواح لأن جد أسرته كان يعمل الواح من الرخام الأسود ثم يبيعها لطلاب الكتاتيب.

له ديوان مطبوع من تحقيق محمد الصليبي إشراف وزارة التراث القومي والثقافة سنة ١٩٨٩.

لعمري بنات الدهر شين مفرقي
ولم أك في شيبتي أبا لبنات!

إذا نزلت بي غصة قلت تنقضي
أت غصص ملء الجهات جهاتي

كان الليالي طالبتني بوثرها
فتفجأني في يقظتي وسناتي

٥ - رثاء الأضراس

قد كان ثغري به سمطان من دور
سلكان عادا خيلات عريات!

مذ كن كنت فصيحاً غير ذي لثغ
مذ بين بابت غرائيق الفصاحات

فالطاء والضاد والراءات قد سلبت
مني... فرعا لطاءاتي وراءاتي!

وأحرف الحلق قد أعطيها عوضا
في طي قاف وكافات وميات

بعضي مضى، وبقي بعضي، فوا أسفا
بمن مضى، ليت شعري بالبيات!

٦ - المشرطي

لو كان يعلم غاسلوك بلوعتي
تركوك لي... عوض المياه دموع!

بل ليت قبرك كان في عيني وفي
أحشائي، واللحد المصان ضلوع!

٧ - إلى صديق...

أذوب كالشمع من حزن بليت به
إذا تذكرت معنى من معانيكا!

٨ - عتاب قومي

مضت عنكم أوائلكم وسنت
لكم سنتنا عفيفات جلالا

حموا عنكم بأسيايف وسمر
وأراة تركسن الشئم آلا

وأنتم بعدهم كونوا نساء
خدبرات وإن شئتم رجالا!

فإما أجبوا للحرب نارا
وإما أمسوا للسد مالا!

الإشراف الفني :

أشرف أبو اليزيد

NIZWA

A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF : SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117. ALWady ALkabeer. Sultanate of Oman

TEL.: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الإعلانات : مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان

الجدالة : ٧٩ ٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠٣٦٠٨ ، تليكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨٠ ص.ب: ٣٣٠٣ روي - الرمز البريدي : ١١٢

إشارات :

- * المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا ستوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.
- * المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
- * ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- * نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
- * المواد التي ترد للمجلة لا تود لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصالية الاصدار.

شربل داغر، عبدالله
 الحراصي، أسبن عبدالله
 الأخضر، فاطمة المحسن،
 نبيل سليمان، محسن
 جاسم الموسوي، سعيد
 الغانمي، تركي علي
 الربيعة، سيد خميس،
 عبدالله الكندي، شريف
 رزق، عبدالجبار
 السعدي، سعيد توفيق،
 بشار عبدالحميد ناصر
 عراق، سامح فكري، محمد
 داود، خالد العسلي
 عبدالسلام مصباح، حكمت
 الحاج، عبدالكريم الحنكي،
 أحمد فخرجات، جعدة
 خميس، إلياس لحود، ياسم
 المرعي، زهران القاسمي،
 أحمد رزور، سديعة
 كشغري، أشرف الصباغ،
 خليل النعيمي، بهيجة
 حسن، إبراهيم فرعي
 خالد العززي، طاهرة
 اللواتي، منصر القماش،
 عبدالصمد حسن، علي
 الصوافي، خيري الصاين
 جمال أيودي، محمد
 أسليم، رياض عصمت
 بشر السباعي، كرم شلبي
 سميرة المنسي، منار فتوح
 الشاب، عادل أبو طالب
 يحيى بن سلام المنذري،
 عبدالجيد شكر، خالد
 البسام، هلال الحجري



نوز
 NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية